This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

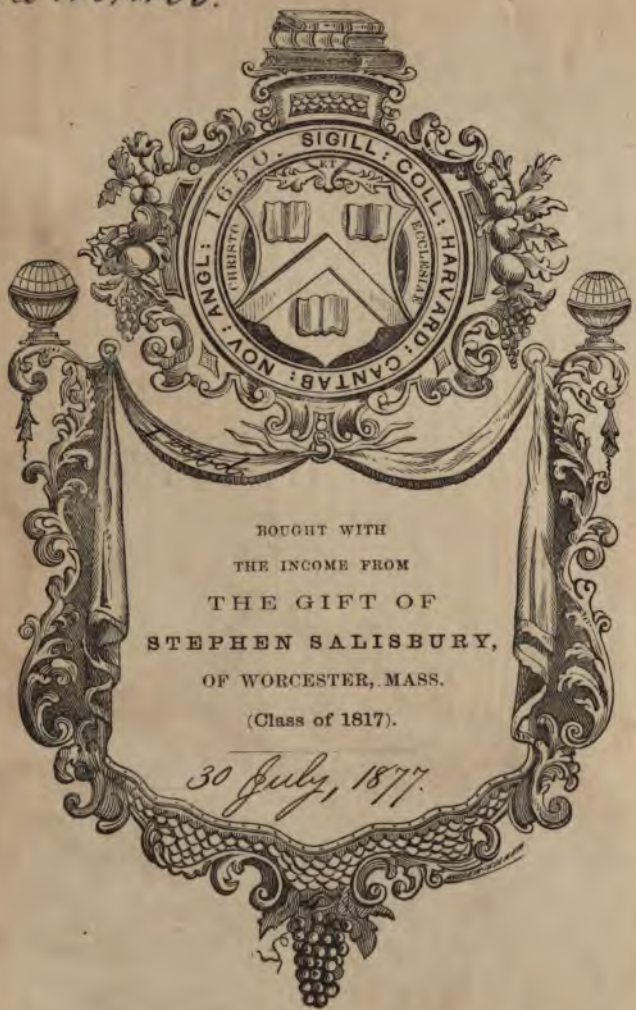
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

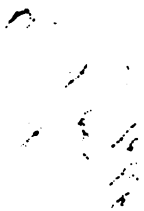
Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

Ga 113.435.



BOUGHT WITH
THE INCOME FROM
THE GIFT OF
STEPHEN SALISBURY,
OF WORCESTER, MASS.
(Class of 1817).

30 July, 1877.



Dichtkunst

des

Aristoteles.

Versuch eines Systems der „Poetik."

Von

Dr. Adolf Silberstein.

Erster Band.

Budapest, Wien, Leipzig.

Verlag von S. Zilahy

1876.

Ga113.435

18[illegible] [illegible] 80.
Salisbury [illegible] d.
(1er bd.)

Meinem Vaterlande

gewidmet.

Dichtkunst des Aristoteles.

Nachwort.

Die wissenschaftliche Thätigkeit ist mir immer vorgekommen, wie ein Heiligthum, wie der feurige Dornbusch, der sich doch nie selbst verzehrt und der uns zwingt, uns in den Staub zu werfen vor ihm, weil in ihm Götter wohnen.

Es mag etwas Naives in dieser Auffassung liegen; der Forscher von Beruf fühlt vielleicht die lodernde Flamme nicht mehr in sich, welche dem Trieb nach Wahrheit eignet; der Gelehrte von Fach besitzt meist die handwerksmäßige Ruhe, welche wir auch an den genialsten Künstlern bemerken, die im äußerlich höchsten Pathos inner-

lich ihr kühles Phlegma sehr wohl zu bewahren wissen.

Doch freue ich mich dieser Begeisterung in mir, weil ich darin Trost finde für die Plattheit und den Widerspruch der täglich an uns vorüberrollenden Wirklichkeit. In dem lärmenden Widerstreit der Meinungen, in dem Irrthum der politischen Maximen ist die Wissenschaft ein Asyl des unwandelbaren menschlichen Ideals. Freilich ist oft auch die Wissenschaft in den Lohn des Tages getreten; aber sie gleicht darin der Natur, daß sie jeden Krankheitsstoff von selbst auswirft.

Ich habe es mir nie ausreden lassen wollen, daß die Wissenschaft die Quelle der Wahrheit sei. Und der Trieb nach Wahrheit gehört zu unserem innersten Wesen; es ist ein Trieb, der in der Menschheit wohl Jahrhunderte lang eingelullt werden kann, aber dann um so mächtiger erwacht. Wahrheit will ja auch die größte Macht der Gesellschaft, die Kirche, geben. Wer an ihre Wahrheiten *glaubt*, für den sind sie so beseligend, wie die Wahrheit selbst. Ja, da die Wahrheiten der Kirche abgeschlossen sind, da sie die ganze Ewigkeit beherrschen, so ist es kein Wunder, wenn

sie den beschränkten, nach Trost lechzenden Geist wunderbar beruhigen und einschläfern.

Doch in wem der Zweifel den Glauben vertrieben, der Beweis die Ueberlieferung verdrängt hat, der muß sich mit den Bruchstücken einer neuen Wahrheit begnügen. Aber er wird diese neue Wahrheit vorziehen und lieben, wie man das Licht liebt statt verworrener Finsterniß, wie man die rüstige Arbeit des Tages vorzieht den Märchenträumen der Nacht.

Und nirgends ist sonst Wahrheit, als in der Wissenschaft. Es rauschen uns keine Offenbarungen mehr von Delphi oder Patmos.

Das Genie der Poeten bereichert unsere Weltanschauung, die Praxis großer Staatsmänner verkörpert geschichtliche Ideen, aber für den denkenden Geist erklärt und für die Nachwelt nutzbringend werden ihre Thaten erst durch das Organ der Wissenschaft.

Wie früher die Religion, ist heute die Wissenschaft der Mittelpunkt der Welt. Die Wissenschaft befreit die Völker, siegt in den Schlachten, civilisirt und verbindet die Welt, hebt den Reichthum und fördert, ja bedingt allein den

Fortschritt. Freiheit und Wohlstand reguliren sich nach der Wissenschaft. Der Gesetzgeber und Staatsmann bedarf ihrer. Der Künstler horcht auf sie. Der freie Geist des Denkens regiert auf Thronen, wie in Hütten.

Nicht verwechsle man Gelehrsamkeit mit Wissenschaft! Gelehrsamkeit kann unfruchtbar sein. Gelehrsamkeit ist nichts, als Gedächtniß. Es gibt Riesen des Gedächtnisses, die immerhin achtbarer sind, als Riesen der Unwissenheit. Aber Gelehrsamkeit sammelt blos die Wahrheiten Anderer sie vermehrt sie nicht selbst. Die Gelehrsamkeit verewigt auch — unwissentlich — Irrthümer. Die Wissenschaft berichtigt sie. Die Gelehrsamkeit recapitulirt, die Wissenschaft forscht. Die Gelehrsamkeit erhält, die Wissenschaft schafft Wahrheiten. Die Wissenschaft kann wohl der Gelehrsamkeit nicht entbehren, aber die Gelehrsamkeit wäre todt ohne Wissenschaft.

In der Wissenschaft ist Wahrheit. Die Wissenschaft erobert sie stückweise, muß oft durch Gestrüppe von Irrthümern dringen, muß oft die neuen Pfade verlassen und auf die alten zurückkehren, sie muß langsam sichten und schichten und

selbst das Errungene noch mit blankem Schwert gegen mächtige Vorurtheile vertheidigen.

Aber da die Wissenschaft die einzige Quelle der Wahrheit ist, kann auch sie nur unsern Durst löschen. Und wir wollen die ganze Wahrheit. Die Religion gab uns einst ganze Wahrheit. Sie ist zum ganzen Schein geworden. Die Wissenschaft gibt nur Theile. Daher unser unersättlicher Drang, daher das Streben, das Ganze zu erforschen, und da das Ganze noch keines Sterblichen Auge sah, daher der unermüdliche Forschungseifer bis in den Tod.

Der einzelne Forscher behagt sich wohl in dem abgeschlossenen Gebiete seiner Wissenschaft. Er vertieft sich so sehr in die einzelnen, abgegrenzten Probleme, daß er infolge leicht verzeihlicher optischer Täuschung keine andere Wissenschaft kennt, als die seine. Aber der Irrthum wird aufhören, als ob es Arten und Gattungen in der Wissenschaft gebe. Es gibt nur eine Wissenschaft. Und der Kern dieser Wissenschaft ist Philosophie.

Der wissenschaftliche Trieb, der Trieb nach Sichtung und Verbindung der herrschenden Wahr-

heiten, die naive Sehnsucht nach Erweiterung der Erkenntniß hat mich nie ruhen lassen. Durch das Schicksal seit zehn Jahren in eine ganz entgegengesetzte Geistesrichtung getrieben, sehnte ich mich doch fortwährend nach den seligen Höhen der Wissenschaft zurück.

Die wissenschaftliche Thätigkeit hat wohl keinen größern Gegensatz, als die Journalistik. Hier ist weder die erlernte Wahrheit, noch die Erforschung einer Wahrheit die Hauptsache. Die Hauptsache ist die Wirkung auf das Publikum. Wahr ist, was gefällt. Einen Satz richtig zu begründen ist Nebensache. Einen Satz so zu begründen, daß er unter allen Umständen als wahr erscheint, das ist Hauptaufgabe.

Dabei stumpft sich der Sinn für die reine Erkenntniß, für das keusche Walten des Geistes, für die Bereicherung der innern Welt ab. Der Sinn richtet sich auf glänzende Rhetorik, auf äußere Erfolge.

Wer sich aufzugeben weiß in dem Tumult der Tagespresse, wer die Majorität am besten zu behorchen, ihre Wünsche am besten zu interpretiren, der allgemeinen Meinung den glänzendsten

Ausdruck zu verleihen weiß, der steht am höchsten in der Gunst der Menge. Selten, daß ein kraftvoller Publicist die Massen nach sich zieht; die Fluth geht oft über ihn hinweg.

Wem aber eine kräftige Individualität gegeben ist, der überhört in dem Jubel des Auditoriums nicht die eigene mißbilligende Stimme. Er hat Allen gefallen, nur sich nicht. Quälendes Gefühl! Der Trieb nach Wahrheit durchbricht in ihm siegreich alle Schranken der Eitelkeit und der äußern Effekthascherei.

In der kleinen Arbeit, welche ich hiemit den Gebildeten vorlege, will ich nach langer Zeit wieder einmal meinen Tribut auf den Altar der modernen Wissenschaft niederlegen.

Aristoteles begleitete meine Studien unaufhörlich. Ich erinnere mich gern daran, daß ich seine erste Bekanntschaft — Lessing verdanke, dessen „Dramaturgische Blätter" heute mehr als je die Grundsteine der modernen Bildung sind. Theater und dramatische Literatur sind nun einmal aus dem modernen Leben seit lange nicht mehr auszutilgen.

Wer Lessing liest, wird kaum umhin können,

das gediegene Erz seines Stils zu bewundern. Hier ist Kopf und Herz im schönsten Verein. Hier paart sich Gelehrsamkeit und Witz. Hier ist eine Kraft des Stils, welche forscht und entdeckt, Neues behauptet und unwiderleglich beweist, nie eine Stelle dunkel läßt, nicht zu knapp ist, aber auch nie Ueberflüssiges sagt. Dieser Stil ist, so natürlich er scheint, so kunstreich, und wir können es nur als eine Lücke in der deutschen Literatur bezeichnen, daß man Lessing's Stil noch nicht so analysirt hat, wie er es verdient. Es würde vielleicht oft nicht so schlecht geschrieben werden in Deutschland, wenn man die Grundsätze des Lessing'schen Stils besser kennen und beherzigen würde.

Von einem Schriftsteller, der so überzeugend schreibt, wie Lessing, zu vernehmen, daß er die Wahrheiten des Aristoteles bezüglich der Dichtkunst für unbedingt so beweisbar halte, wie die mathematischen Lehrsätze des Euklid, das muß von vornherein die größten Erwartungen und die größte Neugier, den Meister des Meisters kennen zu lernen, wachrufen.

Ich studirte in Berlin, wo Trendelenburg

seit einem Menschenalter die Lehrsätze des Aristoteles vortrug. Es war fast unmöglich, der Strömung zu entgehen. Aber es ist nicht leicht, einen Zugang zu Aristoteles zu finden. Die „Psychologie“ des Aristoteles — von Trendelenburg mit Vorliebe commentirt — ist etwas ganz Anderes, als man nach dem Titel erwartet, und das was diesen Namen verdient, ist an einem ganz andern Orte bei Aristoteles zu finden. Man muß nur nicht die Geduld verlieren, es zu suchen.

Der Weg, der mich in den Aristoteles einführte, war doch nur die Aesthetik, das Theater. Hegel, dessen ästhetisches System wohl seinesgleichen in der Literatur der Völker sucht, spricht mit Hochachtung von Aristoteles. Meine Gesellschaft befaßte sich sehr viel mit dem Theater und ich begann Dramen und Vorstellungen nach festen Grundsätzen zu zergliedern. Die Bekanntschaft mit Aristoteles war mir bereits unentbehrlich geworden.

Der erste Eindruck, den mir seine „Poetik“ machte, war ein Gemisch von hoher Bewunderung und dem Gefühl vielsagender Dunkelheit an vielen Stellen.

Mir imponirte die Kraft der kernigen De-

finitionen, die üppige Fülle scharf geschiedener Begriffe, die stählerne Kette der Deduktionen, der lapidarische Stil ewiger Wahrheiten.

Das Dunkel, in welches viele Stellen gehüllt waren, übte einen unwiderstehlichen Reiz aus, weiter zu forschen. Und die Wege dieser Forschung waren mir von Anbeginn klar. Aristoteles bezieht sich in seiner „Poetik" auf seine Logik, Rhetorik, Ethik — hier mußten demnach alle Räthsel der „Poetik" ihre Auflösung finden.

Das Studium des Aristoteles ist ein räumlich und geistig viel zu ausgedehntes, als daß ich mir anmaßen konnte, es im Fluge zu bewältigen.

Und doch zog ich schon im Jahre 1865 das erste Facit, indem ich den dunkelsten ästhetischen Begriff der Aristotelischen „Poetik", den der „Katharsis" (Gefühlsläuterung) aus dem Ganzen der Aristotelischen Weltanschauung heraus zu erklären versuchte.

Meine Erstlingsschrift über diesen Gegenstand hatte das Glück, in der Gelehrtenwelt einige Beachtung zu finden. Am Schluß derselben skizzirte ich ein Programm, wie man die Drama-

turgie des Aristoteles, die uns leider nur in Bruchstücken erhalten ist, ziemlich vollständig reconstruiren könnte. Ich forderte, daß man dieses Werk mit Zuhülfenahme der Dialektik, Rhetorik, Ethik und Psychologie des Aristoteles vollende.

Während der letzten zwanzig Jahre hat Aristoteles, und vornehmlich seine „Poetik" die deutsche Gelehrtenwelt unausgesetzt beschäftigt. Es kommt mir, als Jüngerem, nicht zu, die schönen Werke und Forschungen eines Ueberweg, Spengel, Vahlen, Susemihl, Teichmüller, Reinkens, zu loben. Ich habe alle diese Werke mit Genuß und Vortheil gelesen. Ich habe auch annähernde Schritte thun sehen, um das System der Aristotelischen Dichtkunst aus dem Geiste des Autors neu zu beleben.

Aber ein hindernder Umstand zeigte sich dabei. Der Standpunkt aller Erklärer der „Poetik" bis heute war ein rein philologischer. Während doch Aristoteles als Philosoph gefaßt und selbst sein System der „Poetik" nur aus seiner Philosophie begriffen und hergestellt sein will.

Berufsgeschäfte führten mich oft von Aristoteles ab, aber merkwürdigerweise ebenso oft ihm wieder zu. Schrieb ich Feuilletons über Erscheinungen des wirklichen Lebens, waren mir die ethischen Beobachtungen des Aristoteles eine willkommene Fundgrube. Analysirte ich den Stil moderner Dichtwerke, waren mir die Stilregeln des Aristoteles unentbehrlich. Sprach ich über Charaktere und Leidenschaften, war die Rhetorik des Aristoteles mein Leitstern. In politischen Betrachtungen waren die Staatslehren des Aristoteles keine zu verachtende Quelle. Und mit wessen Hilfe kann man besser argumentiren und Sophismen ihrer Gewalt entkleiden, als mit der des Vaters der Logik, Aristoteles? Wer lehrt besser schreiben, sowohl in Bezug auf Form und Ausdruck, als auch in Bezug auf die Kunst, die Massen zu rühren, zu überzeugen, fortzureißen, zu erschüttern, mit einem Worte nach unserem Willen zu lenken, als eben wieder Aristoteles? Und wer lehrt klarer denken, als der Schöpfer unzähliger Begriffe, Aristoteles?

So führte mich eine bunte, ferne Wirklichkeit immer wieder zu Aristoteles zurück, und

dieser hervorragendste praktische Denker des Alterthums erwies sich mir auch in den praktischen Dingen des Alltagslebens höchst prosaisch nützlich.

Meine fortwährende, bei einem Journalisten fast unvermeidliche Beschäftigung mit dem Theater brachte mir die „Poetik“ immer wieder vor Augen.

Ich hatte vor zehn Jahren in dem Schlußwort meiner Schrift: „Die Katharsis ꝛc.“ versprochen, ein System der Aristotelischen Poetik nach dem Geiste ihres Urhebers zu entrollen, und heute liegt der gebildeten und Gelehrtenwelt der Anfang des Versuchs einer solchen Darstellung vor.

Soll ich um Nachsicht bitten? Soll ich Anerkennung heischen? Erstere verträgt sich nicht mit dem Wesen der Wissenschaft. Letzteres ist vielleicht unbescheiden, da jede wissenschaftliche Beschäftigung ihren Lohn in sich selber trägt.

Aber da ich nur den ersten Band gebe, so darf ich wohl bemerken, daß erst im zweiten Bande, welcher vom Drama handelt, die ganze Fruchtbarkeit einer systematischen Behandlung der Aristotelischen „Poetik“ zu Tage treten soll.

Denn erst im Drama concurriren alle die philosophischen Kräfte, mittels deren Aristoteles das Wesen der Poesie begriffen haben will.

Im Drama kommt die Tiefe der Moral, die theologische Auffassung des Lebens, die Malerei der Charaktere, der sententiöse Ausdruck der Gesinnungen, der Schwung der Rhetorik, die Kraft der Dialektik, die Psychologie der Leidenschaften zur Geltung.

So wie nur ein Philosoph, gleich Aristoteles, den großartigen Bau des Dramas bis in seine letzten Fugen begriffen hat, so harmonirt das Genie des Dramatikers fast unbewußt mit dem Genie des Philosophen.

Wie Aristoteles das dramatische Genie seiner Nation begriffen hat, so will Aristoteles, der Philosoph, auch selbst begriffen sein. Und die Theorie des Drama's, wie sie Aristoteles begreift, ist eine Combination einer Unzahl philosophischer Begriffe.

In dem vorliegenden Bande erscheint die Philosophie des Aristoteles nur in allgemeinster Berührung mit den poetischen Begriffen. Die

reiche vollständige Durchdringung ist dem nächsten Bande vorbehalten.

Es drängte mich, die erste Hälfte dieses wissenschaftlichen Versuchs der Gelehrtenwelt vorzulegen, weil ich in der Geschäftigkeit des Berufs nicht genau den Abschluß der zweiten Hälfte dieses Werkes berechnen kann, und ich doch so bald als möglich wieder in den mir so angenehmen Rapport mit der wissenschaftlichen Welt gesetzt sein wollte.

Als Sohn Ungarns veröffentliche ich diese Schrift bald auch in ungarischer Sprache. Und ich beschleunigte die deutsche Ausgabe nur, um die Urtheile und Verbesserungen der deutschen Kritik für die ungarische Edition noch nutzbar machen zu können.

Der Verfasser.

Bibliographisches.

— Ich gebe hier aus der reichen Aristoteles-literatur nur das Hervorragendste. —

Kritische Textausgaben: Aristoteles graece ex rec. Imm. Bekkeri, Berolini 1831. (Darin die „Poetik" pp. 1417 — 1462.)

Aristotelis Rhetorica et Poetica. Ab Immanuelo Bekkero editae. Berolini, Typis et Impensis Georgii Reimeri. (Vorzügliche Handausgabe der Rhetorik und Poetik mit werthvollem Index.)

Uebersetzungen: Neben anderen Uebersetzungen (Stahr, Susemihl ꝛc.) benutzte ich mit Vorliebe: „Aristoteles über die Dichtkunst", von Dr. Friedrich Ueberweg. Berlin, 1869, Heimann. Ein vortreffliches kleines Werk mit präcisem Commentar und Beiträgen zur Textkritik. Die in vorliegender Schrift

ausgezogenen Stellen der „Poetik" sind genau nach der Ueberweg'schen Uebersetzung wiedergegeben. Die Stellen aus der „Politik" sind nach der Uebersetzung von Karl und Adolf Stahr, Stuttgart, Hoffmann ꝛc.

Commentare der **„Poetik"**: Von Averroes, in hebräischer (handschriftlicher) und lateinischer Uebersetzung noch vorhanden; Hermann, Leipzig, 1802 ꝛc. Franciscus Ritter, Köln, 1839 ꝛc. und die obige Schrift von Ueberweg.

Erläuterungen einzelner Stellen und Fragen. Jacob Bernays im Rhein. Museum 1853, und in den Abhandlungen der hist. philos. Ges. in Breslau 1858. Leonhard Spengel (sehr verdienstlich) in Abhandlungen der bair. Akad. d. Wiss. — Franz Susemihl, im Rh. Mus.; Joh. Vahlen, in den Sitzungsberichten der k. Akademie, Wien. — Adolf Stahr Aristotelia, Leipzig 1832—34; Aristoteles und die Wirkung der Tragödie, Berlin 1859.

Systematische Werke. Gustav Teichmüller, Aristotelische Forschungen, I., II. Halle 1867—69, (sehr geistvoll und anregend.) — Dr. Joseph Reinkens, Aristoteles über Kunst ꝛc., Wien, 1870 ꝛc.

— Eduard Müller, Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten ꝛc.

Eine interessante Abhandlung, deren Ausführung ich mir versagen muß, wäre der historische Nachweis der fortschreitenden Erkenntniß der Aristotelischen „Poetik."

Dichtkunst des Aristoteles.

Einleitung.

Dichtkunst des Aristoteles.

Erstes Kapitel.

Die Urhandschrift der „Poetik".

Die griechische Sage erzählt von einer Sphinx, welche den Wanderern, die an ihr vorüberziehen mußten, Räthsel aufgab, an deren Lösung Leben und Tod hing. Wie die Griechen Allem Gestalt zu verleihen wußten, kleideten sie auch Form und Wesen des Räthsels selbst in eine mythische Figur, die an einem bestimmten Orte hausen sollte, und als endlich Einer, Oedipus, ihr Räthsel löste, sich in den Abgrund stürzte und verdarb.

Wie richtig ist die Natur des Räthsels

selbst damit angedeutet! Das Räthsel quält entweder uns selbst zu Tode, oder es stirbt selbst — in der Auflösung.

Wer hat nicht schon Menschen Tage, Wochen lang über ein Schachproblem, über ein nichtssagendes Rebus brüten sehen? Das unbekannte, vielleicht nicht einmal kennenswerthe Ding raubt den Schlaf, es stört das Essen, es mischt sich in die alltägliche Beschäftigung. Man schilt sich dumm, weil man das „einfache" Räthsel nicht schon längst errathen. Man ist überzeugt, daß die Lösung so „nahe" liege, daß man knapp daran vorübergeht und hat es doch nicht erfaßt.

Welches Gefühl der Erlösung, der Befreiung, wenn das richtige Wort, die Bannformel gefunden ist. Man möchte jeden Mitmenschen umarmen, wie die Größe der Freude überhaupt nicht immer von der Größe ihrer Ursache abhängt.

Es scheint dies kindisch! Und doch ist dies das Conterfei dessen im Kleinen, was das Leben im Großen für uns ist. Das größte aller Räthsel sind wir uns selbst. Unsere Bestimmung — das ist das Problem, an welchem sich die besten Köpfe Jahrtausende lang versucht haben. Die Weisen sind verdorben — das Problem lebt.

Es ist die Natur des Problems — der

Sphinx — daß es uns nicht eher losläßt, bis entweder wir ausathmen, oder das Problem vernichtet wird durch die Auflösung. Es gilt dies für die untergeordnetsten, wie für die höchsten Probleme.

Die Frage, welche einmal in die menschliche Gesellschaft, durch den Denker oder durch die Verhältnisse geschleudert wurde, sie stirbt nicht eher, bis sie beantwortet worden ist.

Eine Generation vermacht die Frage dem nachfolgenden Geschlecht. Diese taucht manchmal in Vergessenheit. Sie scheint vernichtet. Plötzlich hebt sie ihren Kopf, strenger Antwort heischend als je, empor.

Manchmal findet sich die Antwort nach dem Schweigen eines Jahrtausends. So beleuchtet uns heute das Licht von Sternen, welche längst erloschen sind.

Die Ahnungen, welche der einsame Weise des Alterthums nur Wenigen mitgetheilt, welche auf Grabsäulen, in hingeworfenen Randglossen erhalten sind, sie bekommen plötzlich nach Jahrtausenden Leben, Inhalt, Wahrheit.

Die Schriften des Aristoteles ragen in unsere moderne Zeit herein, wie ein Räthsel.

In fragwürdiger Gestalt sind uns die Schriften eines der größten griechischen Denker erhalten. Selbst die Art und Weise, wie sie aus

dem Alterthum zu uns herübergerettet wurden, hüllt sich in den Mantel der Sage.

Der Geist, die Gedanken des Aristoteles pflanzten sich in fast ununterbrochener Kette bis zu unseren Tagen fort. Des Aristoteles Grundlegung der Logik, eine klassische That, wie sie nur einmal in der Geschichte des Denkens geleistet wurde, beherrschte die europäische Wissenschaft und belebte sie neu von den Akademikern Athens bis zu den modernen Systemen.

Ganze Schulen nannten sich nach ihm, pflanzten seine Ideen fort und populärisirten sie, er wurde ein Orakel des nichtgriechischen Orients und der Vater der kirchlichen Lehrmethoden des Mittelalters. Die Neuzeit bricht die Bande der auf Aristoteles ruhenden Scholastik, aber sie kehrt, wie zu Quellen ewiger Belehrung zurück zu Aristoteles, dem Vater der Methode.

Es ist ein merkwürdiger, fast dämonischer Geist, der unter dem Namen des Aristoteles nunmehr das dritte Jahrtausend beherrscht, oder doch zu immer neuerer Ausbeute anzieht. Der finstere Theologe und der sinnige Aesthetiker, der abstrakte Denker und der Weltmann — sie bekennen Alle, von Aristoteles Belehrung annehmen zu können.

Und doch spricht kaum der ganze, der

wirkliche Aristoteles zu uns aus dem Wuste griechischer Buchstaben, denen sein Name vorgesetzt worden ist. Unendlich reich ist, was uns unter seinem Namen blieb, unersetzlich, was uns verloren ging. Wie ist es möglich, daß der Genius der Menschheit auch nur einen genialen Gedanken, den ein Mensch gedacht, verloren gehen lassen konnte?

Sind diese Gedanken wiedergeboren worden, oder hat sie Aristoteles' geschlossener Mund für immer verschwiegen?

Der Vandalismus des Mittelalters, welches auf die heidnische Schönheit der Griechen die Zeichen des Todes pflanzte, er hat die Menschheit um viele Wahrheiten betrogen.

Oder quälen wir uns nicht noch heute damit, die Gedanken des Aristoteles zu errathen, welche die Schrift uns überliefert hat? Können wir voraussetzen, daß wir das, was verloren ging, längst überflügelt haben?

Nein, die Oekonomie der Natur scheint sich auch in Bezug auf die Schöpfungen des Gehirns zu wiederholen. Sie schuf nur einen Aristoteles und was er uns verschwieg, das ersetzt uns kein anderer Denker. Er kreist, wie ein Komet, nur einmal in vielen tausend Jahren.

Ein Torso steht Aristoteles in den nach ihm benannten Schriften vor uns. Viel Unersetz-

liches fehlt. Und was vorhanden ist, ist es durchwegs seine Schrift, sein Wort, sein Gedanke, seine Form?

Wir müssen sehr daran zweifeln. Freilich, der bleibende Gehalt des Aristotelischen Geistes leuchtet unverkennbar hindurch, Lichter sprühend nach allen Seiten. Aber ist es denkbar, daß Aristoteles, der großartige Kenner des griechischen Wortes, der feinste Richter in Geschmacksachen, der unnachahmliche Lehrer der Form, der belesenste Literat Griechenlands so gesprochen, oder so geschrieben habe, wie uns diese „Aristotelischen Schriften" überliefert sind?

Welche Zuhörer können diesem Vortrage gefolgt sein, wenn das Alles so vorgetragen wurde? Für welche Leser konnte Aristoteles so geschrieben haben?

Oder sollten nur seine Notizhefte der Nachwelt überliefert worden sein?

Welch unbeschreiblicher Gegensatz zwischen der Form eines Plato und derjenigen, in welcher Aristoteles sich uns präsentirt!

Bei Plato eine Prosa, welche gefeilt und angenehm ist, eine Composition, welche sich ins Künstlerische erhebt.

Bei „Pseudo"-Aristoteles abgehackte, schlechtgebaute Sätze, unnütze Wiederholungen, holprige

Uebergänge, Mangel fast jeglicher Composition, Lücken und Widersprüche in Form und Inhalt.

Nur hie und da blitzt ein Witz, eine Metapher, ein Gleichniß hervor, welche die Genialität ihres Urhebers bekunden. Wäre trotz der Barbarei der Form nicht der Gedankengang, die Begriffswelt des Aristoteles, die Schlagkraft der Definitionen gerettet — dann wäre freilich der echte Aristoteles für immer aus der Geschichte der Welt gestrichen.

Aristoteles hat gewiß das Geheimniß der schriftstellerischen Form — im klassischen Athen so unerläßlich! — gekannt, aber vielleicht hat er dieselbe nicht so sehr über den Inhalt gestellt. Er mag gewissermaßen eine streng wissenschaftliche Lehrform der mehr spielenden, künstlerischen Form eines Plato (den er ja ohnedies in Allem und überall befehdet) gegenübergestellt haben. Aber der vortreffliche Lehrer der Rhetorik, Aristoteles, war gewiß zu sehr Meister jeder Stilform, um nicht auch die höchsten Gedanken und die eminentesten Wahrheiten so vorzutragen, daß sich sein Vortrag von dem eines Notizheftes wesentlich unterschied.

Wer Aristoteles so liest, daß er seine Form mißt an seinem Inhalt, wird diesen letztern so sehr erhaben finden über jene, daß er sich schließ-

lich der Ueberzeugung nicht wird erwehren können: daß die Schriften des Aristoteles, so wie sie uns heute vorliegen, von dem atheniſchen Meiſter weder geſchrieben, noch vorgetragen worden ſein können, daß wir demnach den Ariſtoteles blos aus ſpäterer Hand kennen.

Von den vielen Räthſeln, welche die „Poetik“ bietet, begegnet uns gleich Anfangs keines der geringſten: Wie mag die Urhandſchrift der Ariſtoteliſchen Poetik beſchaffen geweſen ſein?

Zweites Kapitel.

Der aristotelische Geist.

Wie mag der wahre, der ursprüngliche Aristoteles gedacht, gesprochen oder geschrieben haben? Wer aus dem Wust überlieferter Schriften, die auf seinen Namen lauten, den größten Denker Griechenlands neubeleben könnte! Es wäre dies keine blos mechanische Arbeit, wie die des Manuskriptforschers, der die Urschrift herauszufinden vermag trotz der sie bedeckenden Hülle späterer Schriftzüge. Es wäre dies mehr Verdienst, als das Abkratzen barbarischer Tünche von alten werthvollen Fresken, mehr als die Auffrischung älterer klassischer Gemälde durch die Kunst des Chemikers und Malers.

Aristoteles neuherstellen aus der Fülle und dem Wust unter seinem Namen überlieferter Gedanken, das bedänge ein liebevolles Versenken in die Seele des klassischen Denkers, eine Gedanken-

that, die ihren Weg in der Tiefe des menschlichen Geistes suchte bei sporadischer Beleuchtung durch die hervorragendsten Sätze, welche uns als unzweifelhaft aristotelisch überliefert sind.

So viel hat uns Aristoteles verschwiegen, so viel nur halb mitgetheilt, daß es die Welt, so lange sie an einsamem Denken Gefallen finden wird, stets beunruhigen wird, die Offenbarung dieses klassischen Geistes ganz wieder zu gewinnen.

Kann ein solches Beginnen Erfolg haben, ist es von Werth in unserer von tausend wichtigen Entdeckungen überflutheten Zeit?

Wir glauben beide Fragen getrosten Muthes bejahen zu können.

Beantworten wir zunächst die erste Frage.

Der verhüllte Kern des aristotelischen Geistes erscheint, wenn man durch die Schale hindurchdringt, so einzig und zugleich so typisch in seiner Art, daß man, wenn man nur Einiges von ihm weiß, den Rest fast mit Sicherheit ergänzen kann.

Unserer bescheidenen Ansicht nach hat die Welt vor und nach Aristoteles keinen so durch und durch logisch konstruirten, das heißt in seinem ganzen Wesen von logischer Absicht durchdrungenen philosophischen Geist mehr hervorgebracht.

Wir möchten hier naheliegenden Ueber-

treibungen vorbeugen. Zunächst soll dieses Lob nicht so verstanden werden, als ob wir die Masse der Denker, sagen wir der Menschen, von dem streng logischen Gebrauch ihres Verstandes auszuschließen gedächten. Es gibt und gab eine Unzahl sogenannter „logischer Köpfe“ in allen Menschenklassen, und oft erweist sich sogar der sogenannte „gesunde Menschenverstand“ logischer als die Dialektik der Schule.

Die logische Konstruktion des Aristotelischen Geistes gehört aber einer höheren Klasse an. Sie besteht nicht blos in der durchdringenden Kraft richtiger Definitionen und Schlußfolgerungen, sie ist auch nicht im Entferntesten verwandt mit der doch später an ihn anknüpfenden inhaltsleeren mittelalterlichen Scholastik, sie ist vielmehr gewissermaßen die künstlerische Aufarbeitung der gesammten sich ihr darbietenden Welt der Beobachtung in die großen und einfachen und doch Alles umfassenden Formen der Logik.

Es gibt phantasievolle Denker, welche neben der Vernunft auch das Gemüth sprechen, jene oft durch dieses verderben lassen. Es gibt Denker, welche sich an die Räthsel und Geheimnisse der Welt klammern und die Visionen ihres Genies für Philosophie ausgeben. Es gibt Denker, welche sich von den Vorurtheilen der sie umgebenden Welt nicht losmachen können und oft

unbewußt im Dienste dieser Vorurtheile arbeiten. Die Mehrzahl der Köpfe ist nur für einen Theil dieser ohnedies engbegrenzten Beobachtungswelt eingerichtet. Sie sind ungemein scharfsichtig in ihrem eigenen Fach, aber sie sind blindgläubig der übrigen Gedankenwelt gegenüber.

Ein Geist aber, der so durch und durch logisch ist, daß er sich durch die Phantasie nicht verwirren, durch Vorurtheile nicht bestechen, durch Selbstüberhebung nicht verblenden, durch die Fülle und Verschiedenheit der Objekte in seiner analytischen Kraft nicht lähmen läßt, ein so durch und durch logisch angelegter und darum so typischer Denkergeist, ist vorzugsweise derjenige des Aristoteles.

Es würde uns von unserem Ziele zu weit ablenken, diese Charakteristik des Aristoteles als Denker genauer durchzuführen. Bedauern können wir nur, daß die moderne Wissenschaft, so weit sie sich — es ist allerdings noch nicht lange her — mit Aristoteles befaßt hat, weder eine umfassende Charakteristik, noch eine erschöpfende und congeniale Darstellung des aristotelischen Gedankengebäudes geliefert hat. Die schönen und dankenswerthen Arbeiten, welche bisher auf diesem Felde vorhanden sind, können nur als schätzbare Bausteine einer künftigen Kunde des Aristoteles betrachtet werden. So wie man die

Erdschichten, welche in vergangenen Jahrtausenden sich bildeten, so wie man Amerika lange nach der Entdeckung, fast erst heute kennen lernte, so wird man den längst versunkenen riesigen Geistesweltkörper Aristoteles erst spät in seiner ganzen Tiefe und Fülle begreifen.

Darum eben, weil wir auf diese einzig in ihrer Art dastehende logische Konstruktion des aristotelischen Geistes — als sei er eine denkende mathematische Formel — bauen, halten wir den Versuch einer Neubelebung des Aristoteles aus Aristoteles für nicht erfolglos.

Und damit beantwortet sich auch die zweite Frage, ob es heute noch wissenschaftlich fruchtbar genug sein kann, in dieser Weise sich mit Aristoteles zu beschäftigen?

Wenn die Mitwelt aus der Beschäftigung mit Aristoteles Nichts weiter gewänne, als eine schärfere Einsicht in seine Methode, das heißt, wenn die Welt wieder anfinge in dem höchsten und lautersten Sinne des Wortes denken zu lernen, wäre für den Fortschritt unserer Civilisation, die sich mit Kompromissen zwischen Macht und Wahrheit abquält, noch sehr viel zu hoffen.

Drittes Kapitel.

Der Torso der „Poetik."

An dem, was uns unter dem Titel „Poetik", als angebliches Werk des Aristoteles, überliefert worden ist, hat sich der Scharfsinn der Gelehrten seit Jahrhunderten erprobt.

Grade die „Poetik" scheint schon von Alters her ein Tummelplatz von Textverderbern jeder Sorte gewesen zu sein. Unzweifelhaft fest steht, daß sie so, wie sie uns überliefert ist, von Aristoteles nicht herrührt. Davon abgesehen, daß in einem alten Verzeichniß aristotelischer Werke die „Poetik" als aus zwei Büchern bestehend angeführt ist, so weisen eine ganze Anzahl Lücken, sowie der manchmal allzu schulmeisterliche, manchmal allzu sprunghafte Ton, schließlich der oft geradezu uncorrecte, jedenfalls arg entstellte sprachliche Ausdruck auf eine starke Trübung der Urquelle hin.

Wie wäre es möglich, daß ein Aristoteles, der einen Sprachkünstler wie Plato zum Meister hatte und seine öffentliche Thätigkeit selbst als Lehrer der Redekunst in Athen, dem Mittelpunkte der schönen Künste, begann, wie wäre es möglich, daß Aristoteles, der mit einem Isokrates als Lehrer rivalisirte, wie wäre es möglich, daß derselbe aus seinem Stil Werke hervorgehen lassen konnte, welche kein griechisches Ohr der damaligen Zeit geduldet hätte?!

Noch dazu wird Aristoteles, wenigstens als Verfasser von Dialogen, von Cicero als Meister des Stils gerühmt.

Sollte von Plato zu Aristoteles, die in demselben Jahrhundert lebten und wirkten, bereits ein so großer Abfall in sprachlicher Beziehung stattgefunden haben? Soll neben der Classicität eines Demosthenes die Barbarei scholastischer Sprach- und Stilverkümmerung sich haben einnisten können?

Man theilt die Vorträge des Aristoteles in exoterische und esoterische ein; jene sollen mehr populär, vorbereitend, diese streng wissenschaftlicher Natur gewesen sein. Aber verdient die „Poetik" in ihrer heutigen Form eine wissenschaftliche Darstellung genannt zu werden? Nein! Ein Gefüge von Definitionen, Eintheilun-

gen und Citaten, ohne Entwickelung und Ausführung ist noch nie eine wissenschaftliche Darstellung genannt worden. Obige Merkmale passen nur auf einen Auszug, auf ein Memoire.

Aus sehr vielen Gründen ergibt sich als die allerwahrscheinlichste Vermuthung, daß die Lehren des Aristoteles über „Poetik" sehr bald in ein Schulbuch zusammengefaßt und als solches herausgegeben wurden, daß sie mit der Zeit durch mehr elementare Zusätze (Cap. 19 und 20: unvermittelte Anfänge der Grammatik) erweitert und umgekehrt je nach dem Verständniß und Bedürfniß der Zeit verkürzt und verstümmelt wurden.

Es ist möglich, daß selbst dieses Schulbuch verschiedene verschlechterte Auflagen erlebte; daß die späteren Lehrer der „Poetik" Manches ausmerzten, was für das Verständniß ihrer Zeit bereits zu entlegen, ihrer Aufmerksamkeit fast gänzlich entrückt war.

Wenn dem nicht so wäre, wie wären sonst folgende Fragen zu beantworten?

Warum ist die auf uns gekommene späteste Redaktion der „Poetik" so lückenhaft in Bezug auf die Komödie, Lyrik, Musik, theatralische Ausstattung und die Kunst der mimischen Darstellung?

Sollte Aristoteles, der anderwärts in kur-

zen, hingeworfenen Worten sich als so vorzüglichen Kenner der Schauspielkunst zeigt ihre Stilarten in fast modernem Sinne zu sondern weiß und deren Einfluß auf die Zuschauer und Hörer für so groß hält, sollte er in seiner „Poetik", in seiner Lehre von der dramatischen Wirkung die Schauspielkunst so ganz und gar vergessen haben?

Ist der Widerspruch nicht auffallend, daß Aristoteles, der in der Definition der Tragödie auf die Darstellung durch Acteure (δρώντων) ein solches Gewicht legt, hinterher (Cap. 6) erklären soll, „daß die scenische Darstellung und die Schauspielkunst im Grunde unwesentlich seien."

Allerdings erklärt Aristoteles an einer andern Stelle der Poetik (C. 14), daß die tragische Wirkung besser durch das innere Gefüge der Begebenheiten (durch den Inhalt der Fabel), als durch die äußere theatralische Darstellung erzielt werde. Aber diese wunderbar feine Distinktion zwischen dem echt Dramatischen und dem blos Theatralischen hebt das Gewicht durchaus nicht auf, welches Aristoteles sonst überall auf die möglichst lebendige, also auf die spezielle Bühnenwirkung des Dramas legt.

Wer hat diese nothwendigen Ergänzungen

über die körperliche Darstellung des Dramatischen aus der „Poetik“ gestrichen, wer hat die Ausführungen über den Chor, auf den Aristoteles ein viel größeres Gewicht legt, als selbst die gleichzeitigen Dichter, aus der „Poetik“ ausgeschieden?

Fast drängt sich uns der Gedanke auf, die letzte Redaktion der „Poetik“ rühre von mönchischen Händen her, welche das todte Schul- und Lesedrama in den Aristoteles hineininterpretiren und für die Feindschaft zwischen Kirche und Theater aus Aristoteles' „Poetik“ selbst Waffen schmieden wollten.

Aber um einen Aristoteles gänzlich zu decomponiren, muß man noch schlauer sein, als es die Schulmönche des Mittelalters sein mochten. Die wahre Absicht des Aristoteles würde, wenn irgend ein schlauer Lehrer die „allzuheidnischen Ansichten“ des Aristoteles aus dem „Schulbuch“ über „Poetik“ ausgeschieden hätte, doch in der unvergänglichen Definition des Aristoteles über die Tragödie ausreichend erkennbar geblieben sein. In jener Definition heißt es ausdrücklich, es gehört zum Wesen der Tragödie, daß sie dargestellt und nicht erzählt werde, daß der Vortrag der Handelnden Mitleid und Furcht zu erwecken und dieselben zugleich zu läutern im Stande sei. Diese Definition hat

kein Schullehrer und kein Mönch umstürzen können, und diese würde fast allein genügen, um daraus die ganze Dramaturgie des Aristoteles neu zu entwickeln.

Doch gehen wir weiter zu den anderweitigen Lücken und Verstümmelungen der aristotelischen Poetik!

Sollte der Wegfall der Lehren über das „Komische“ auf die Furcht der letzten Redaktionszeit der „Poetik“ vor der Anleitung zur Satire zurückzuführen sein?

War es ein unmusikalisches (wenigstens der üppigen griechischen Musik feindliches) Zeitalter, als man die Lehren des Aristoteles über lyrische Poesie aus der „Poetik“ ausmerzte?

War es nicht blos ein untheatralisches, sondern auch ein undramatisches Zeitalter, als man die Kapitel der „Poetik“ über die verschiedenen Arten der Tragödie (Cap. 8) fast unverständlich zustutzte?

Wenn diese Redaktion eine „Poetik“ geeignet fand, um in derselben Lehren der Grammatik niederzulegen, warum strich sie die Auseinandersetzungen über die „Katharsis“, auf welche sich Aristoteles sogar in seiner „Politik“ bezieht? Warum erscheint die Lehre vom mündlichen

Vortrag, von der Gewalt der Stimme, von dem Ausdruck und der Erregung der Leidenschaften so kurz behandelt, kürzer als in der „Rhetorik", wo es doch heißt, diese Gegenstände gehörten fast mehr zur „Poetik"? Sollte sich auch darin der undramatische Charakter des letzten Redaktionszeitalters der Poetik ausgedrückt haben?

Und wenn wir auch dahingestellt sein lassen, wem und welchen Ursachen die offenbare Verstümmelung der Aristotelischen „Poetik" zuzuschreiben ist, bleibt außerdem noch die Correctheit der ältesten und besten Abschrift, welche wir besitzen (Pariser Codex aus dem 11. Jahrhundert) eine so fragwürdige, daß trotz aller Bemühungen der Gelehrten nicht einmal der von wem immer letzlich redigirte Text in seiner wahren ursprünglichen Fassung herzustellen ist.

Hier müssen wir einschalten, daß diese ganze verstümmelte, incorrecte Ausgabe der „Poetik" schon ziemlich früh circulirt haben muß. Denn schon die syrischen, später arabischen und spanischen Exemplare derselben (wir berufen uns auf eine alte, noch vorhandene hebräische Uebersetzung der Averroës'schen Erklärung der Aristotelischen „Poetik") enthalten wenig mehr, als unser griechischer Text. Der Commentar des Averroës, der fortwährend

Parallelen mit arabischer und spanischer Poesie zieht, ist eher noch geeignet, den ursprünglichen aristotelischen Text zu verdunkeln!

Welcher Reichthum von Räthseln jeder Art, die von Genies, wie Corneille und Lessing, von den scharfsinnigsten Köpfen nur noch widersprechend gelöst wurden!

Man erinnere sich an den Streit über die drei aristotelischen Einheiten, über die wunderbar scharfsinnigen Irrthümer Lessings betreffs der Wirkung der Tragödie!

Wird es nicht noch lange verlockend genug sein, die Räthsel, welche uns Aristoteles aufgab, zu entziffern, wird nicht ein noch kommendes Genie es für eine seiner würdige Aufgabe halten können, den wunderbaren Torso der „Poetik" des Aristoteles würdig zu ergänzen?

unbewußt im Dienste dieser Vorurtheile arbeiten. Die Mehrzahl der Köpfe ist nur für einen Theil dieser ohnedies engbegrenzten Beobachtungswelt eingerichtet. Sie sind ungemein scharfsichtig in ihrem eigenen Fach, aber sie sind blindgläubig der übrigen Gedankenwelt gegenüber.

Ein Geist aber, der so durch und durch logisch ist, daß er sich durch die Phantasie nicht verwirren, durch Vorurtheile nicht bestechen, durch Selbstüberhebung nicht verblenden, durch die Fülle und Verschiedenheit der Objekte in seiner analytischen Kraft nicht lähmen läßt, ein so durch und durch logisch angelegter und darum so typischer Denkergeist, ist vorzugsweise derjenige des Aristoteles.

Es würde uns von unserem Ziele zu weit ablenken, diese Charakteristik des Aristoteles als Denker genauer durchzuführen. Bedauern können wir nur, daß die moderne Wissenschaft, so weit sie sich — es ist allerdings noch nicht lange her — mit Aristoteles befaßt hat, weder eine umfassende Charakteristik, noch eine erschöpfende und congeniale Darstellung des aristotelischen Gedankengebäudes geliefert hat. Die schönen und dankenswerthen Arbeiten, welche bisher auf diesem Felde vorhanden sind, können nur als schätzbare Bausteine einer künftigen Kunde des Aristoteles betrachtet werden. So wie man die

Erdschichten, welche in vergangenen Jahrtausenden sich bildeten, so wie man Amerika lange nach der Entdeckung, fast erst heute kennen lernte, so wird man den längst versunkenen riesigen Geistesweltkörper Aristoteles erst spät in seiner ganzen Tiefe und Fülle begreifen.

Darum eben, weil wir auf diese einzig in ihrer Art dastehende logische Konstruktion des aristotelischen Geistes — als sei er eine denkende mathematische Formel — bauen, halten wir den Versuch einer Neubelebung des Aristoteles aus Aristoteles für nicht erfolglos.

Und damit beantwortet sich auch die zweite Frage, ob es heute noch wissenschaftlich fruchtbar genug sein kann, in dieser Weise sich mit Aristoteles zu beschäftigen?

Wenn die Mitwelt aus der Beschäftigung mit Aristoteles Nichts weiter gewänne, als eine schärfere Einsicht in seine Methode, das heißt, wenn die Welt wieder anfinge in dem höchsten und lautersten Sinne des Wortes *denken* zu lernen, wäre für den Fortschritt unserer Civilisation, die sich mit Kompromissen zwischen Macht und Wahrheit abquält, noch sehr viel zu hoffen.

Viertes Kapitel.

Die Kunst als „Mimesis".

Einen der ersten und wichtigsten Begriffe in der Aristotelischen Poetik bildet derjenige der „Mimesis." Aristoteles definirt die Poesie, wie jede Kunst, zuvörderst als Mimesis (Nachahmung.)

Uebersetzt man die „Mimesis" lediglich nach dem Wortsinn mit „Nachahmung", könnte es leicht scheinen, als habe Aristoteles in seiner Bestimmung der Poesie, als „Mimesis", viel zu niedrig gegriffen.

Der Affe, der übrigens im Spätgriechischen auch „Mimo" und nur sehr wenig anders, als der heutzutage sogenannte „Mime" = Schauspieler heißt, wäre demnach der beste Künstler und die Verwandtschaft des Menschen, in dessen Natur nach Aristoteles die Nachahmung liegt, mit dem

Affen, wäre gerade in dem Grundwesen der Kunst eine doppelt überraschende.

Vergleicht man unsere heutigen Definitionen der Poesie mit derjenigen des Aristoteles, so werden die ersteren außerordentlich vornehm erscheinen. Die Poesie ist uns Heutigen der Inbegriff aller Künste, die Vereinigung alles Schönen im Element des Tons, ihr Bereich die ganze Unendlichkeit des Raumes und der Zeit. Die Kunst selbst, deren liebstes Kind die Poesie ist, ist nur die unsterbliche Form des unsterblich Schönen, welches sich wieder theilt in das Gute und Wahre. Und indem die Kunst das Einzelne darzustellen scheint, läßt sie doch in diesem Einzelnen das Ewige, in dem Concreten das Ideal zur Erscheinung kommen.

Die Dichtung, wie jede Kunst, entspringt der göttlichen Phantasie, welche unter dem Scepter der Schönheit eine neue Welt schafft, in welcher sich die wirkliche, die Alltagswelt, verklärt wiederspiegelt.

Wir wollen nicht in die Manie gewisser Commentatoren verfallen, welche in ihrem Autor Alles finden wollen, was erst spätern Verhältnissen entspringen konnte; aber immerhin kann es uns gelingen, zu zeigen, daß der Begriff der „Mimesis“ selbst bei Aristoteles viel fruchtbarer ist, als er zu sein scheint, und daß der griechische

Denker unter „Mimesis“ nur eine Anzahl Künste zusammenfassen will, das Wesen der Kunst und der Poesie aber in der That viel tiefer begreift.

Wenn Aristoteles gleich in den ersten Zeilen der „Poetik“ rundweg definirt, „Poesie sei Nachahmung,“ so ist dies doch nicht als endgiltige Definition zu betrachten.

Wie Aristoteles vollgiltig definirt, davon ist ein klassisches Muster seine Definition der Tragödie in Cap. 6, die auch einem Blinden Licht über die Aufgabe dieser Dichtgattung geben könnte.

Warum doch verweilt zuvörderst Aristoteles bei der Definition der Poesie als Nachahmung?

Die anfängliche Definition der Poesie als „Mimesis“ kann nur insoweit Sinn haben, als das Merkmal der Nachahmung, als das Band aller Künste, als allgemeinste Eigenschaft der Poesie sowohl, wie der Malerei, Plastik, Declamation und des Tanzes bezeichnet werden sollte.

Bei Plastik, Malerei, Declamation und Tanz ist in der That das Merkmal der Nachahmung mehr in die Augen springend. Die zwei ersten haben meist menschliche Gestalten (die Architektur kommt natürlich bei dieser Charakteristik sehr schlecht weg!) darzustellen, die Decla-

mation und der meist mimische Tanz geben außerordentlich viel Gelegenheit zur Copie von Charakteren und Leidenschaften.

Es ist möglich, daß Aristoteles, bei seinem vorzugsweise logisch angelegten Geiste, zunächst die innerste Verwandtschaft aller Künste, indem sie sich gewissermaßen wie Copien zur Natur verhalten, andeuten wollte, und mit der außerordentlichen Kraft seines Witzes die damals im öffentlichen Leben sehr getrennten Kunstgattungen (Musik, Poesie und Plastik) zuerst als ihrem innersten Wesen nach verwandt darstellen wollte.

Zieht sich ja durch die ganze Poetik die Analogie zwischen Poesie und Plastik in einzelnen außerordentlich gelungenen Parallelen.

Aber soweit ist Aristoteles nicht fortgeschritten, um den Ausspruch von der Einheit der Kunst, der bildenden und tönenden, zu thun, wozu doch in seiner „Poetik" alle Elemente schon bereit sind. Diese Einheit ist erst später ausgesprochen worden.

Darum stellt also noch Aristoteles an die Spitze seiner Definition der Poesie die „Mimesis", die doch Grundzug aller Künste ist und darum nicht speziell derjenige der Poesie sein kann.

Doch indem Aristoteles in der Kunst und

in der Poesie eine Copie der Natur, gewissermaßen eine Wiederspieglung des Menschenlebens und der Sitten sieht, begegnet ihm darin der große britische Genius, der die Aufgabe der Bühne, dieser höchsten poetischen Gestaltung darin sieht: „dem Jahrhundert einen Spiegel vorzuhalten."

In diesem tiefen Sinne will Aristoteles jedenfalls die „Mimesis", das Copiren der Dinge verstanden wissen. Die Copie erhebt sich von dem unbewußten Triebe der Nachahmung (Nachmachung, Nachäffung) zum bewußten Nachbilden, Nachschaffen.

Wohl hat selbst diese Ansicht von der „Mimesis" noch etwas Niedriges. Dennoch beweist sie für den praktischen Denker, für den scharfen, realistischen Beobachter, für den durch Leben und Beobachtung geschulten, von grauer Theorie weit entfernten Kopf.

In der That hat der Begriff der Copie noch heute eine eminent praktische künstlerische Bedeutung. Er ist ein wesentliches Merkmal des (gerade heute herrschenden) realistischen Kunststils.

Das ausschließliche Hinweisen des praktischen Kunstjüngers auf das Ideal, wie es unsere Schulästhetiker meist üben, wird

nie einen praktischen Künstler erziehen.

Die wahre Schule des Künstlers ist in der That nur die Natur, das Leben; die Copie derselben ist das unentbehrliche Vorstadium, gewissermaßen die Raupenhülle der Kunst. Die Beobachtung der Wirklichkeit führt der Künstlerseele die Speise und Nahrung zu, aus welcher kräftige, dauernde Gebilde entstehen.

Man nehme den Schauspieler, den Maler, den Bildhauer, den Dramatiker, den Romancier unserer heutigen Tage, ob sie sich anders erhalten können, als indem sie zu allererst „natürlich und wahr" erscheinen?

Der Künstler gilt uns heute in erster Linie als productiv, aber nur derjenige Künstler wird uns als wahrhaft productiv erscheinen, in dessen Werken sich auch die Wirklichkeit ganz oder theilweise reproduzirt. Mit einem Wort, der Realismus, die Empirie ist die Grundlage des heutigen Kunstgeschmacks.

Wir haben hiemit eine viel tiefere, auch heute noch anklingende und verwerthbare Bedeutung der Aristotelischen (übrigens aus Plato übernommenen) „Mimesis" erlangt.

Doch ist dieser Cardinalbegriff noch lange nicht vollständig explicirt.

Fünftes Kapitel.

Die „Mimesis" und die Wahrheit.

Wer den Aristoteles aufmerksam liest, wird in ihm stets eine merkwürdige Wandelbarkeit der Begriffe finden.

Und so entfaltet sich auch der Begriff der „Mimesis" bei Aristoteles allmälig von ganz neuen Seiten, wenn man die zerstreuten Stellen zusammenfaßt.

Zunächst tritt ein neues Licht in den Begriff, indem die Nachahmung durch die Beschaffenheit der Objekte mehr oder weniger *edel* erscheinen kann. Aristoteles unterscheidet ausdrücklich eine Kunst, welche das Edle, Erhabene und Gute nachahmt, von einer Kunst, welche die menschlichen Gebrechen und Fehler nachzuahmen sich als Ziel setzt.

Die Handelnden und ihre Leidenschaften —

in deren Nachahmung ja eben die Kunst ihre Aufgabe suchen soll — zerfallen nämlich nach ethischen Grundsätzen in zwei Klassen. Es sind entweder sittlich edle oder unedle Charaktere; es sind Menschen, die über, (auf oder) unter dem gewöhnlichen Sittlichkeitsniveau stehen.

Die grundsittliche Anschauung des Hellenenthums verleugnet sich eben auch bei dem Kunsttheoretiker Aristoteles nicht. Er ist wohl — als praktischer Kenner und Beobachter des Kunstlebens — weit davon entfernt, an die Kunst den alleinigen Maßstab der Sittlichkeit zu legen; aber er kann nicht vergessen, da die Kunst, sei sie Malerei oder Poesie, doch den handelnden Menschen darzustellen hat, auch den ethischen Gehalt der einzelnen darzustellenden Charaktere einer Analyse zu unterziehen. Ein Hellene beurtheilt den Menschen und seinen Charakter zunächst nach seinem sittlichen Gehalt.

Aristoteles fordert also nicht (wie es wohl Plato gethan haben würde), die Kunst und die Poesie habe nur das sittlich Gute darzustellen; er fordert keine pietistische, fade, sentimentale, verhimmelnde, unwahre Poesie; aber er fordert, daß die Poesie, da, wo sie das Leben darstellt, daß sie sich den Lichtseiten desselben so wenig verschließe, wie den Schattenseiten.

Die Kunst und Poesie haben nun die Wahl, edlere oder weniger edle Charaktere nachzuahmen.

Offenbar ist hier Aristoteles auf ein Mittelgebiet gerathen, wo es zweifelhaft ist, ob der poetische Stil durch das Objekt, oder umgekehrt das Objekt durch den poetischen Stil veredelt wird; ob die Poesie die Wirklichkeit blos mit verschönernder Auswahl copirt, oder ob sie nicht die Wirklichkeit, wenn auch nur durch die Hervorhebung ihrer Lichtseiten einseitig verklärt und idealisirt?

Offenbar fängt im Verlauf der „Poetik" der Begriff der „Nachahmung" ins Schwanken zu gerathen an.

Eine Nachahmung, die das Bessere und Schönere absichtlich herauswählt und dadurch die mit allen Farben gemischte Wirklichkeit absichtlich verschönert, ist schon lange keine Copie mehr, in ihr waltet schon ein Hauch des verklärenden Idealismus.

Noch auffälliger wird dieses Hinüberschwanken der mehr realistischen „Mimesis" zum Idealismus in Cap. 15 der „Poetik", wo Aristoteles ausdrücklich vorschreibt:

„Da aber die Tragödie Nachbildung Besserer ist, die das bei uns Gewöhnliche überragen, so muß man es ebenso halten, wie die

guten Maler, die, indem sie die Eigenthümlichkeit der Gestalt wiedergeben, unbeschadet der Aehnlichkeit verschönern. So muß auch der Dichter, indem er Zornmüthige und Leichtsinnige und Andere, die derartige Charakterfehler haben, darstellt, dieselben in eben diesem ihrem Charakter veredeln."

Es braucht keinen deutlicheren Beweis, als diese Stelle, daß der allgemeine Begriff der Aristotelischen „Mimesis" sehr bedeutenden Modifikationen unterliegt, ja zum Schluß geradezu in sein Gegentheil umschlägt, indem er in den sogenannten edeln Dichtgattungen — Epos, Dithyrambos, Tragödie — aus der bloßen Nachbildung der Wirklichkeit zu einer Art vorbildlichen Correctur, also von idealistischer Beschaffenheit wird.

Offenbar stand Aristoteles trotz des realistischen Grundzuges seiner Natur unter dem Eindruck des idealisirenden Hellenismus. Aristoteles konnte sich unmöglich dem mächtigen Einfluß verschließen, den die erhabenen Werke griechischen Denkens und Schaffens im Brennpunkt Athens auch auf ihn üben mußten, um seinen fast materialistischen Begriff der „Mimesis" zu corrigiren. Die Werke eines Homer und Aeschylos mit ihren übermenschlichen Figuren und Gesinnungen konnten nicht in das enge Bett der „Mimesis" hin-

eingezwängt werden. Der polare Widerspruch, in welchen der Begriff der „Mimesis“ schließlich mit sich selbst geräth, wird am schärfsten ausgedrückt in Cap. 9.

Hier wird ausdrücklich gefordert, der Dichter (allerdings mit speziellem Bezug auf das Drama) habe nicht den Zufall, sondern die Nothwendigkeit, nicht das zerstreute Wirkliche, sondern das Eine Wahre, nicht das mangelhafte Einzelne, sondern das Allgemeine, nicht die Person, sondern den typischen Charakter darzustellen.

Aus der bloßen sklavischen Nachahmung der Wirklichkeit springt plötzlich der helle Gegensatz, die ideale Beherrschung der Welt und ihrer Charaktere hervor. Der ideale Typus der griechischen Kunst vermählt sich hier mit dem philosophischen, auf das Allgemeine und Wahre gehenden Charakter des aristotelischen Denkens.

Freilich hat das moderne Schaffen unter dem Musterbild Shakespeare längst die Vereinigung der bei Aristoteles noch schwankenden Gegensätze vollzogen. Shakespeare gibt Wirklichkeit und Individuen, denen trotzdem ideale Wahrheit und typische Bedeutung innewohnt. Jede Schöpfung ist ja — selbst nach Aristoteles und Plato — eine Vermählung des Allgemeinen mit dem Wirklichen.

Nachdem wir gesehen, wie der Begriff der „Mimesis“ bei Aristoteles einerseits durch das sittliche Ideal gesprengt, andererseits durch das Kriterium der Wahrheit über sich hinausgetrieben wird, haben wir noch das nähere Verhältniß der Kunst zum Ideal des Schönen, wie es sich bei Aristoteles der „Mimesis“ zum Trotz einfindet, darzustellen.

Sechstes Kapitel.

Die „Mimesis" und das „Schöne."

Wir können es nicht dabei bewenden lassen, daß Aristoteles den Kunstbegriff auf die noch so reich entfaltete und schließlich in ihr Gegentheil umschlagende „Mimesis" beschränkt habe.

Wir haben schon einmal berührt, daß Aristoteles, der Meister der Definition, mit dem Ausspruch, „die Poesie ist „Mimesis"" damit den Begriff der Poesie durchaus nicht vollständig umfaßt haben wollte.

Die „Mimesis" konnte nur der höhere Gattungsbegriff sein, unter den die Poesie so gut fällt, wie die Plastik, und der schließlich auch für jede Art von Poesie zu gelten hat.

Wo bleiben aber da die weiteren wesentlichen Merkmale, welche erst die Definition zur Definition machen?

Aristoteles hat diese vollständige Definition der Poesie nicht gegeben, wenigstens nicht mit der classischen Prägnanz, wie sie die Definition der Tragödie in Cap. 6 kennzeichnet.

Aber obgleich Aristoteles die zerstreuten Merkmale seines Gegenstandes nicht zusammenfaßte, alle einzelnen wesentlichen Merkmale sind doch gegeben. Und darauf hätte man bei Beurtheilung der aristotelischen Aesthetik doch mehr achten sollen.

Sollte Aristoteles gerade bei der Kunstbetrachtung der wesentliche Begriff des Schönen gefehlt haben? Sollte dem Griechen die echt griechische Weltanschauung gefehlt haben?

Wir haben schon gesehen, wie sich dem Aristoteles bei Unterscheidung der Kunstgattungen unvermerkt das Schöne als Objekt in den Begriff der „Mimesis" einschleicht.

Ein Theil der Kunst, ein Theil der Poesie wenigstens war ihm schon Nachahmung des sittlich Schönen, welche hart heranstreifte an die künstlerische Schöpfung des Schönen.

Aber der Schönheitsbegriff mußte sich bei dem griechischen Denker, vielleicht wider seinen vorwiegend realistischen Geschmack, das geziemende Terrain erobern.

Und in der That ordnet Aristoteles (Cap.

4 und 7) der „Mimesis“ ganz andere Elemente bei, welche „zur menschlichen Natur“ gehören und Bestandtheile des „Schönen“ bilden.

Während zu Anfang von der Poesie nichts Anderes ausgesagt wird, als sie sei „Mimesis“, wird in Cap. 4 der „Poetik“ plötzlich entdeckt, daß Rhythmus (Metra) und Harmonie (Melodie) zu den wesentlichsten Attributen der Dichtkunst gehören.

Einen inneren Zusammenhang zwischen dieser symmetrischen Form der Poesie — zwischen dem gesetzmäßigen Fall der Gliedmaßen (Tanzkunst) oder Silben (Metrik), der gesetzmäßigen Uebereinstimmung der Töne (Harmonie — Melodie) — und der Aufgabe der „Mimesis“ hat Aristoteles nicht nachgewiesen.

Der logische Denker hat hier eine Lücke gelassen. Warum sich die „Mimesis“ mit der Formschönheit, mit dem gleichmäßigen Takt der Zeit, mit dem schmeichelnden Reigen der Töne verbinden muß, darüber hat uns Aristoteles keinen Aufschluß gegeben.

Das Element der „Mimesis“ und das Element der Form erscheinen bei Aristoteles plötzlich coordinirt, wie für einander bestimmt.

Aristoteles mußte sich hier eben dem Zwang der Erfahrung unterwerfen. Die klassische

Kunst war eben niemals als nackte „Mimesis", sondern bis zu ihrem Verfall immer in der Form der äußern Schönheit aufgetreten.

Aristoteles mußte diese Erfahrung, welche sehr schlecht aus dem Begriffe der „Mimesis" resultirte, einfach als gegeben acceptiren. Eine Erklärung fand er nicht dafür. Er konnte nur finden, daß sowohl die „Mimesis", als auch die poetische Form aus derselben Quelle, der menschlichen Natur, entsprangen, daß sie sich in dem gemeinschaftlichen Ziel, in dem ästhetischen Ergetzen, begegneten und daß die verwandten Triebe sich vereinigten, um das Kunstwerk, das ist das Wahre und das Sittliche in der Form des Schönen, hervorzubringen.

Die Aesthetik des Aristoteles bietet hier etwas Unvermitteltes. Aber gerade dies beweist für die Echtheit des Aristotelischen Genius. Er ist weder scholastisch genug, um die Erfahrung durchaus aus einem gemachten obersten Begriff künstlich ableiten zu wollen, noch ist er gegen die Erfahrung abgestumpft genug, um sie nicht zu erkennen und zu acceptiren, selbst wo er sie nicht erklären kann.

Genug dem, der Begriff der Mimesis vertieft sich schließlich bei Aristoteles nicht

blos durch die Aufnahme des sittlichen und Wahrheitsideals, sondern er bereichert sich auch durch die Aufnahme des nothwendigen Merkmals der Formschönheit, welche dann (Kap. 7) durch die Forderungen der „Größe und Ordnung (Symmetrie)“, sowie bei Behandlung des Dramas durch die Forderungen der „Sprachschönheit, der Gedrungenheit, Mannigfaltigkeit und Folgerichtigkeit“ wesentlich weiter entwickelt wird.

Bei Behandlung der einzelnen Dichtgattungen werden wir auf diese verschiedenen Merkmale der Formschönheit noch zurückkehren und wollen jetzt nur das Ergebniß unserer Erörterung des Aristotelischen Begriffs der Poesie dahin abschließen, daß sich nach Zusammenhalt der zerstreuten Merkmale, welche Aristoteles angibt, etwa folgende erschöpfende Definition der Poesie in dem Geiste des Meisters bilden ließe:

Die Poesie ist eine Nachahmung handelnder und leidender Charaktere im Elemente des Tons, der sich in Sprache und Musik gliedert und in der Tanz- und Schauspielkunst eine nothwendige und passende Ergänzung findet, eine Nachahmung, welche im Einzelnen das Allge-

meine ſucht und in den höhern Gattungen das Sittlich-Edle ſich zum Vorbild nimmt, dadurch belehrt und veredelt, die Wirklichkeit verklärt und uns dadurch tröſtet und erhebt; eine Nachahmung endlich, welche am Beſten im Element des Schönen zu geſchehen hat, indem ſie das Auge rhythmiſch, das Ohr harmoniſch und melodiſch umſchwebt und im Element der Zeit die Form der Ordnung, Angemeſſenheit und inneren Nothwendigkeit wahrt.

Siebentes Kapitel.

Die Eintheilung der Künste.

Die eminent logische Kraft des Aristoteles bekundet sich nicht blos in den Definitionen bereits bekannter Gegenstände, sondern in vorzüglichstem Grade in der Schöpfung von Begriffen und in der Abstraktion gewisser Merkmale, welche wieder neue Gattungen, eine neue Begriffssphäre schaffen.

Das Schöpferische der Logik des Aristoteles zeigt sich schon äußerlich darin, daß er oft nach Ausdrücken sucht, um seine Begriffe zu kennzeichnen. Während wir sonst gewohnt sind, die bereits fertige Sprache als vorzüglichstes Organ des Denkens zu betrachten und viele Systeme sich ihren Gedankengehalt durch die bereits fertigen sprachlichen Begriffe geradezu dictiren lassen, ist

guten Maler, die, indem sie die Eigenthümlichkeit der Gestalt wiedergeben, unbeschadet der Aehnlichkeit verschönern. So muß auch der Dichter, indem er Zornmüthige und Leichtsinnige und Andere, die derartige Charakterfehler haben, darstellt, dieselben in eben diesem ihrem Charakter veredeln."

Es braucht keinen deutlicheren Beweis, als diese Stelle, daß der allgemeine Begriff der Aristotelischen „Mimesis" sehr bedeutenden Modifikationen unterliegt, ja zum Schluß geradezu in sein Gegentheil umschlägt, indem er in den sogenannten edeln Dichtgattungen — Epos, Dithyrambos, Tragödie — aus der bloßen Nachbildung der Wirklichkeit zu einer Art vorbildlichen Correctur, also von idealistischer Beschaffenheit wird.

Offenbar stand Aristoteles trotz des realistischen Grundzuges seiner Natur unter dem Eindruck des idealisirenden Hellenismus. Aristoteles konnte sich unmöglich dem mächtigen Einfluß verschließen, den die erhabenen Werke griechischen Denkens und Schaffens im Brennpunkt Athens auch auf ihn üben mußten, um seinen fast materialistischen Begriff der „Mimesis" zu corrigiren. Die Werke eines Homer und Aeschylos mit ihren übermenschlichen Figuren und Gesinnungen konnten nicht in das enge Bett der „Mimesis" hin-

eingezwängt werden. Der polare Widerspruch, in welchen der Begriff der „Mimesis“ schließlich mit sich selbst geräth, wird am schärfsten ausgedrückt in Cap. 9.

Hier wird ausdrücklich gefordert, der Dichter (allerdings mit speziellem Bezug auf das Drama) habe nicht den Zufall, sondern die Nothwendigkeit, nicht das zerstreute Wirkliche, sondern das Eine Wahre, nicht das mangelhafte Einzelne, sondern das Allgemeine, nicht die Person, sondern den typischen Charakter darzustellen.

Aus der bloßen sklavischen Nachahmung der Wirklichkeit springt plötzlich der helle Gegensatz, die ideale Beherrschung der Welt und ihrer Charaktere hervor. Der ideale Typus der griechischen Kunst vermählt sich hier mit dem philosophischen, auf das Allgemeine und Wahre gehenden Charakter des aristotelischen Denkens.

Freilich hat das moderne Schaffen unter dem Musterbild Shakespeare längst die Vereinigung der bei Aristoteles noch schwankenden Gegensätze vollzogen. Shakespeare gibt Wirklichkeit und Individuen, denen trotzdem ideale Wahrheit und typische Bedeutung innewohnt. Jede Schöpfung ist ja — selbst nach Aristoteles und Plato — eine Vermählung des Allgemeinen mit dem Wirklichen.

Nachdem wir gesehen, wie der Begriff der „Mimesis“ bei Aristoteles einerseits durch das sittliche Ideal gesprengt, andererseits durch das Kriterium der Wahrheit über sich hinausgetrieben wird, haben wir noch das nähere Verhältniß der Kunst zum Ideal des Schönen, wie es sich bei Aristoteles der „Mimesis“ zum Trotz einfindet, darzustellen.

Sechstes Kapitel.

Die „Mimesis" und das „Schöne."

Wir können es nicht dabei bewenden lassen, daß Aristoteles den Kunstbegriff auf die noch so reich entfaltete und schließlich in ihr Gegentheil umschlagende „Mimesis" beschränkt habe.

Wir haben schon einmal berührt, daß Aristoteles, der Meister der Definition, mit dem Ausspruch, „die Poesie ist „Mimesis"" damit den Begriff der Poesie durchaus nicht vollständig umfaßt haben wollte.

Die „Mimesis" konnte nur der höhere Gattungsbegriff sein, unter den die Poesie so gut fällt, wie die Plastik, und der schließlich auch für jede Art von Poesie zu gelten hat.

Wo bleiben aber da die weiteren wesentlichen Merkmale, welche erst die Definition zur Definition machen?

Aristoteles hat diese vollständige Definition der Poesie nicht gegeben, wenigstens nicht mit der classischen Prägnanz, wie sie die Definition der Tragödie in Cap. 6 kennzeichnet.

Aber obgleich Aristoteles die zerstreuten Merkmale seines Gegenstandes nicht zusammenfaßte, alle einzelnen wesentlichen Merkmale sind doch gegeben. Und darauf hätte man bei Beurtheilung der aristotelischen Aesthetik doch mehr achten sollen.

Sollte Aristoteles gerade bei der Kunstbetrachtung der wesentliche Begriff des Schönen gefehlt haben? Sollte dem Griechen die echt griechische Weltanschauung gefehlt haben?

Wir haben schon gesehen, wie sich dem Aristoteles bei Unterscheidung der Kunstgattungen unvermerkt das Schöne als Objekt in den Begriff der „Mimesis" einschleicht.

Ein Theil der Kunst, ein Theil der Poesie wenigstens war ihm schon Nachahmung des sittlich Schönen, welche hart heranstreifte an die künstlerische Schöpfung des Schönen.

Aber der Schönheitsbegriff mußte sich bei dem griechischen Denker, vielleicht wider seinen vorwiegend realistischen Geschmack, das geziemende Terrain erobern.

Und in der That ordnet Aristoteles (Cap.

4 und 7) der „Mimesis“ ganz andere Elemente bei, welche „zur menschlichen Natur“ gehören und Bestandtheile des „Schönen“ bilden.

Während zu Anfang von der Poesie nichts Anderes ausgesagt wird, als sie sei „Mimesis“, wird in Cap. 4 der „Poetik“ plötzlich entdeckt, daß Rhythmus (Metra) und Harmonie (Melodie) zu den wesentlichsten Attributen der Dichtkunst gehören.

Einen inneren Zusammenhang zwischen dieser symmetrischen Form der Poesie — zwischen dem gesetzmäßigen Fall der Gliedmaßen (Tanzkunst) oder Silben (Metrik), der gesetzmäßigen Uebereinstimmung der Töne (Harmonie — Melodie) — und der Aufgabe der „Mimesis“ hat Aristoteles nicht nachgewiesen.

Der logische Denker hat hier eine Lücke gelassen. Warum sich die „Mimesis“ mit der Formschönheit, mit dem gleichmäßigen Takt der Zeit, mit dem schmeichelnden Reigen der Töne verbinden muß, darüber hat uns Aristoteles keinen Aufschluß gegeben.

Das Element der „Mimesis“ und das Element der Form erscheinen bei Aristoteles plötzlich coordinirt, wie für einander bestimmt.

Aristoteles mußte sich hier eben dem Zwang der Erfahrung unterwerfen. Die klassische

Achtes Kapitel.

Geschichtliche Uebergänge.

Läßt sich das Lebendige eintheilen? Spottet nicht die Natur mit ihrer außerordentlichen Mannigfaltigkeit jeder Zusammenfassung? Sind nicht alle bisherigen Systeme, welche die Formen der Natur in dem Fachwerk der Klassen und Ordnungen unterzubringen versuchten, mehr oder weniger willkührlich und mangelhaft?

Hat nicht erst die jüngste Wendung der Naturforschung die starre Scheidewand zwischen den Arten eingerissen, hat sie nicht die Entwickelung der Arten als neuer Begriff der Sonderung der Arten entgegengestellt?

Der sondernde Verstand klassificirt Alles nach Unterschieden. Die Unterschiede sind die Markſteine im Flusse der Dinge.

Aber die Dinge fließen. Neben dem Prin-

cip des starren Seins wird die Wirklichkeit beherrscht durch das Werden, durch die Entwicklung, durch den Formwechsel.

Sind das Gedanken welche etwa dem Aristoteles fern liegen, welche wir etwa anachronistisch dem „Hegel des Alterthumes“ andichten?

Keineswegs. Aristoteles, der Physiolog, hat die Gedanken des „Entstehens und Vergehens“, mit einem Wort des physischen Werdens, kräftiger ausgebildet, als je ein griechischer Denker vor ihm. Und in welcher Nation, als der griechischen, welche in der Natur den baldigen Kreislauf zwischen Leben und Tod feierte und welche selbst die Götter werden und verderben ließ, konnten die Merkmale des „Werdens“ besser ins Bewußtsein treten?

Die erste griechische Philosophie ist die des Werdens. Sie fragt, woraus wird die Welt? Und gibt als Urstoff bald das fließende, bald das starre Element an.

Heraklit ging am weitesten; ihm ist die ganze Welt nur ein Werden, das Weltall ein Feuer, das sich stets verzehrt und doch wieder erneuert, ein Kreislauf der Dinge nach oben und unten. Diese wunderbare Weltanschauung der Griechen vom ewigen Fluß und der continirlichen Bewegung der Dinge ist durch die heutige Wissenschaft nicht widerlegt, sondern nur reicher ent-

wickelt worden. Unser Universalprinzip ist neben dem unfaßbaren Stoff die ewig bewegende und bewegte, im bunten Formenwechsel immer als dieselbe beharrende Kraft.

Und Aristoteles? Seine ganze Weltanschauung basirt auf der Ansicht vom allgemeinen Wirken und Werden.

Das Bestehende ist einerseits nur die als Anfang der Bewegung unbewegte Gottheit, andererseits der dunkle Stoff, der noch Nichts ist, sondern der nur etwas wird, indem die Form und der Zweck als die bewegenden Kräfte hinzutreten.

Aristoteles, der in der physischen Welt die Kräfte des Werdens und den Kreislauf der Materie erkannte, er sollte in der moralischen Welt die Gesetze des Werdens nicht erkannt haben?

Allerdings kennt Aristoteles noch keine Philosophie der Geschichte und es ist sonderbar, daß ihm der Begriff der Geschichte in seiner Reinheit noch gemangelt hat.

Waren ja die Griechen nicht nur ein reich geschichtliches Volk, sondern ist ja bei ihnen zuerst, wie so Vieles, auch die Kunst der Geschichtschreibung zur klassischen Vorbildlichkeit, die später nicht mehr erreicht worden ist, gereift.

Es ist sonderbar, daß Aristoteles in Bezug auf geschichtliche Anschauung unter Thucydides steht, es ist merkwürdig, daß das alexandrinische Zeitalter in Aristoteles' Schriften nicht genügende Spuren hinterlassen hat, es ist weiter zu verwundern, daß Aristoteles, mit dessen Tode auch bereits eine der größten Epochen des Alterthums abschließt, an geschichtsphilosophischer Anschauung weit von dem spätern Polybius und Cicero überragt werden mußte.

Es ist geradezu unbegreiflich, daß ein Aristoteles den Ausspruch thun konnte (Poet. Kap. 9) die Poesie sei philosophischer als die Geschichte. Aristoteles ist also noch gänzlich blind für das gesetzmäßige Walten der geschichtlichen Entwickelung.

Aber wenn auch Aristoteles der höchste Begriff der Geschichtsphilosophie gefehlt haben mag, sein konkreter Sinn verschloß sich doch nicht dem mannigfachen Werden auch in der moralischen Welt.

Darum kennt er auch eine Geschichte der Poesie, obwohl diese Geschichte, da ihr der höchste Begriff fehlt, immerhin mangelhaft bleibt.

So findet Aristoteles in Homer das unerreichte Vorbild jeglicher Poesie, das Muster nicht

nur für das ernste, sondern auch für das komische Epos.

Die geschichtliche Entwicklung der Poesie geht bei Aristoteles vom Charakter aus und manifestirt sich zuerst in Tönen zum Lob und Preise der Götter und Heroen einerseits (Dithyramben), in Spott- und Scherzliedern (satirische, phallische, komische Chordichtung, jambische Spottlieder) andererseits.

Deutlich bezeichnet Aristoteles die Entwicklung der dramatischen Dichtkunst aus der Chorpoesie, und mit klassischer Prägnanz schildert er das geschichtliche Werden, namentlich der Tragödie, in wenigen aber unvergänglichen Zügen.

Der Mutterschoß der Tragödie war der Cultus. Die Lobgesänge zu Ehren des Wein und Geselligkeit spendenden Dionysos, die Chorgesänge seines Gefolges, der „Satiren", geben die theils ernsten, theils heitern Elemente, welche im Mutterschoß des Cultus noch ungetrennt beisammen lagen.

Aristoteles übergeht hier die nähere Charakteristik des bacchischen Festchors, theils als etwas zu allgemein Bekanntes, theils als etwas unter dem Kapitel über „Tondichtung" Wiederkehrendes.

Es wird hier nicht zu übersehen sein, daß

schon in dem bacchischen Festchor das Wesen der Tragödie embryonisch enthalten war, indem ein Theil dieser Gesänge theils erzählenden Inhaltes (die Wanderungen und Schicksale des Dionysos, welche sich bekanntlich später zu einem ganzen Roman ausspannen), ein anderer Theil Trauergesänge waren (man vergesse nicht, daß der athenische Cultus in Dionysos die schaffende Natur symbolisirte, welche nach der Ernte und Weinlese dem starren Tode, der Beraubung aller Blüthen und Triebe dem Frost und Reif für lange Zeit erliegt) und ein dritter Theil Jubelgesänge der Satiren enthielt, welche theils den göttlichen Segen des Weins, aber auch die Komik der Trunk- und Liebesextase, sowie schließlich die Freude über die Widerkehr des Dionysos schildern sollten.

Wie gesagt, Aristoteles analysirt den bacchischen Festgesang nicht auf diese Weise; ja, seine Angaben widersprechen sich, bald sollte die Tragödie aus dem ernsten Dithyrambos hervorgegangen sein, zum Unterschied von der Komödie, welche ihren Ursprung unzüchtigen, erotischen Liedern verdanke, bald heißt es, die Sprache der Tragödie sei erst spät aus dem ursprünglich satirischen, das ist auf Erregung von Lachen abzielenden Ton zu einer ernsteren und würdigeren Sprache vervollkommnet worden.

Da uns die erläuternden Abschnitte der Poetik über die Chorpoesie und die Komödie verloren gegangen sind, so müssen wir hier eine Lücke in der Poetik bedauern und können die Entwickelung der Tragödie aus dem Chor rein nur auf die Entwicklung der dramatischen Form beschränken.

Aus dem Chor, der sich zum Lob und Preis der Götter und Menschen versammelt, läßt Aristoteles zunächst den Vorsänger des Dithyrambos hervortreten.

Dieser Vorsänger mag aus dem Chor zuerst in rein metrischer Sprache hervorgetreten sein, der Ton wird (vielleicht allmälig, durch die Mittelformen des Recitativ) zum (rhythmischen) Wort. Die Sprache, der Dialog, tritt als neues Element in den Chor ein.

Der Dialog entwickelt sich durch Aeschylos, aus der Unterhaltung des Chorführers mit dem Chor, zu einem Dialog zwischen zwei Personen. Der Chor beginnt gegen den Dialog, der Gesang gegen das Wort, gegen die Handlung zurückzutreten, bis Sophokles durch die Aktion dreier Personen und durch die Vervollkommung der Scene, (des Schauplatzes der Handlung) der Gestalt der Tragödie den letzten Abschluß gab. Der Trennung zwischen Chor und Dialog accomodirte sich auch der

Rhythmus, denn während der Chor den trochäischen Tanzrhythmus beibehielt, erhielt der Dialog die mehr dem Leben angepaßte Form des Jambos.

Ueber die einzelnen Phasen der Entwicklung der Komödie weiß Aristoteles weniger zu berichten. Er gibt die Wahrscheinlichkeit zu, daß die Komödie von den dorischen Colonien, aus Sizilien, Megara, nach Athen gewandert sei, er schwankt zwischen ihrer Ableitung aus den unzüchtigen, phallischen Liedern und dem jambischen Spottvers er weiß nicht anzugeben, wer die Schauspieler und die Masken in dieselbe eingeführt habe, aber er setzt die Geschichtlichkeit ihrer Entwicklung aus den einzelnen Keimen voraus und gibt der neueren Phase der Komödie, der Charakterkomödie, vor der satirischen Komödie den Vorzug.

Bemerkenswerth für den geschichtlichen Sinn des Aristoteles ist die Frage, welche er aufwirft, „ob die Tragödie in ihren Arten bereits für ganz befriedigend gelten dürfe?“ Sollte dies eine Hinweisung auf die Zukunft sein, wie deren bei Aristoteles sich manchmal finden?

Man erinnere sich an des Aristoteles' Divination der Maschinen, (in der „Politik“), „welche allein die Klasse der Sklaven im Staate unentbehrlich machen könnte.“

Diese Divination liegt naturgemäß in dem

logischen Geiste des Aristoteles begründet. Da der Allgemeinbegriff das eigentliche Seiende ist, welches die Wirklichkeit nach sich gestaltet, so liegt es nahe, zu vermuthen, daß eine mögliche Gestaltung des Begriffs auch eine wirkliche sein werde.

Daß die Arten der Tragödie und der Dichtung überhaupt noch nicht die endgiltigen Wandlungen durchgemacht hatten, das konnte Aristoteles aus dem Schwankenden seiner eigenen Begriffsbestimmung entnehmen.

Er sagt es ja offen, er wisse nicht, wie er die Mimen des Sophron, die Dialoge des Sokrates und andererseits die elegische Dichtung unter einen „gemeinsamen Begriff fassen könne". Wieder ist er wegen des „Metrums", welches er doch als Attribut der Poesie bezeichnet, in Verlegenheit. Er kann unmöglich bloße „Lehrgedichte" für Poesie halten.

Aristoteles hat das Vorgefühl, daß die Definitionen der klassischen Poetik für die Zukunft sich als viel zu eng erweisen würden.

Der Wegfall der Musik, die größere Herrschaft der Prosa, die reiche Welt der modernen Lyrik, des Romans, der epischen Dichtung, der fast unübersehbar entwickelten und combinirten Theaterkunst, das Alles ragt schon dunkel in die engen Definitionen des Aristoteles herein.

Er, der noch an den Ursprung der Tragödie aus dem Chorgesang festhält, klagt schon über Euripides, daß dieser den Chorgesang vernachlässigt habe, und noch mehr über Agathon, der den Chorgesang durch willkürlich eingelegte Lieder aus dem organischen Zusammenhang gerissen und damit beinahe vernichtet habe.

Muß da Aristoteles nicht schon ahnen, daß die letzte Entwicklung der Tragödie ihren Ursprung gänzlich verläugnen, daß die Frucht, das Drama, gänzlich abfallen werde von ihrem Stamme, dem Cultus?

Dieser Abfall war ja durch Agathon in anderer Richtung bereits vollzogen.

Bis zu ihm hatte sich die dramatische Kunst noch an die Ueberlieferungen des Cultus, an die Götter, Heroen und Sagen der Mythologie gehalten. Allerdings waren schon lange die Namen nur Namen geworden und unter der sagenhaften Form trat der Inhalt der Zeit immer klarer hervor. Euripides malte Athener unter heroischen Masken.

Agathon ließ aber — unter Aristoteles' Beifall — die Masken fallen, seine Handlungen gehören bereits — mit Uebergehung der Ueberlieferung — der frei erfindenden Phantasie an.

So schwankt dem Aristoteles bereits der

Boden unter den Füßen, wo er die Gattungen des Dramas ſtreng als Tragödie und Komödie auseinanderhalten will. Es legen ſich ihm eine Menge Mittelgattungen in den Weg, die er verurtheilt und verdammt, deren Geltung er aber „bei der Schwäche des Publikums“ nicht beſtreiten kann.

Neuntes Kapitel.

Der Dichtergeist.

So kurz, so werthvoll sind die Winke, welche Aristoteles in Bezug auf die Geistesrichtung des Schaffenden, auf sein Verhalten dem zu formenden Stoffe gegenüber ertheilt.

Unsere modernen Aesthetiker und Kunstlehrer geben sich zu wenig mit der subjectiven Beschaffenheit des dichtenden Geistes ab, sie untersuchen nicht die Organisation und die Entwicklungsbedingungen des künstlerischen Gemüths; nur was die Dichter selbst, vielleicht noch das, was Hegel in seiner Aesthetik über die Vorbedingungen der Kunst im Gemüthe des Künstlers geäußert, hat wirklichen Werth für die Kunstübung.

Es ist kein Wunder, wenn schon Aristoteles die heute landläufigen Unterscheidungen zwischen den einzelnen künstlerischen Individualitäten

macht, die sich ja in dem kunstschaffenden und kunstliebenden Hellas in größter Fülle nach jeder Richtung ausbilden mußten.

Aristoteles theilt die Kunstübenden (Kap. 1) in drei Kategorien ein, in Reflexionskünstler, sodann in solche, deren Talent von Haus aus ein künstlerisches ist, endlich in Routiniers.

Diese Unterscheidung ist heute genau so gültig, wie ehedem.

Es handelt sich hier gewißermaßen um die Naturseite des künstlerischen Geistes. Das Talent ist angeboren und schafft Gutes ohne viel Unterweisung, die Reflexion baut ihre Werke auf den Gerüsten der Theorie, die Routine endlich bildet sich am Beispiel und erlangt mechanische Sicherheit durch die Uebung.

Aristoteles definirt aber den Dichtergeist nicht blos nach dieser Naturseite, er qualifizirt ihn auch nach seinem sittlichen Gehalt.

Da unterläuft dem Aristoteles eine subjektive Auffassung sehr merkwürdiger Art.

So wie er die Gattungen der Poesie in mehr oder weniger Ideale eintheilt, so theilt er die Künstler ein in solche von mehr oder weniger edler Gesinnung. Er sagt wörtlich (Kap. 1):

„Die Richtung spaltete sich gemäß der

Sinnesart der Dichter in verschiedene Arten. Die, welche das Würdige liebten, stellten edle Persönlichkeiten dar, die aber, welche leichteren Sinnes waren, Wandlungen unedler Menschen."

Die ganze satirische Dichtung, die Komödie, die Parodie, so auch parallel die Genre- und Carricaturmalerei wären demnach auf den geringern sittlichen Werth ihrer Urheber zurückzuführen und der Dichter gäbe gewissermaßen in seinen Werken immer einen Abdruck von sich selbst. Ein vornehmer Charakter dürfte also niemals einen Witz machen, eine Satire oder ein Lustspiel schreiben.

Dieser merkwürdige Zug, dieser Widerwille gegen das Komische und Satirische begegnet uns beim Aristoteles ziemlich oft. Er mißbilligt geradezu den Jambus, den Spottvers, er findet auch die Sprache der Satirspiele „niedrig", er tadelt die ältere persönlich satirische Gattung der Komödie und bevorzugt das mittlere, auf Charakterzeichnung ausgehende, von Krates datirende Lustspiel. Der Name des Aristophanes, dieses klassischen Inbegriffs klassischer Satire, kommt in der ganzen Poetik des Aristoteles nicht vor. Vielleicht etwa, weil Aristophanes in den „Wolken" mit Sokrates die ganze griechische Philosophie verspottet hatte?

Doch wie urtheilt Aristoteles über den künst-

lerischen Geist im Allgemeinen? Kann er ihm einen hohen Rang anweisen, wenn er die Kunst als bloße „Mimesis", als „Nachahmung" auffaßt?

Daß Aristoteles von der Originalität, dieser köstlichsten Eigenschaft des künstlerischen Geistes, nicht gering dachte, beweist die an anderer Stelle gemachte Eintheilung der geistigen Thätigkeit in die theoretische, praktische und poetische. Demnach ist der schaffende Geist in eine Reihe gestellt mit dem wahrheitsforschenden und sittlichhandelnden. Die Kunst steht in gleicher Linie mit der Philosophie und Sittlichkeit, als gleichwerthige Manifestation des Geistes.

Die Originalität des Dichters berührt Aristoteles an mehreren Stellen seiner Poetik. Er fordert von ihm, wie bereits erwähnt, daß er die Züge der Wirklichkeit nicht nur nachahme, sondern zugleich verschönere und veredle. Sodann erfordert es die Originalität des Dichters, daß er die Handlungen und Charaktere, welche die Ueberlieferung und Geschichte bietet, frei nach den Gesetzen der Nothwendigkeit und Wahrscheinlichkeit forme, aus dem Einzelnen das Typische herausbilde, und unter übernommenen Namen, an Stelle überlieferter Daten die freie Erfindung walten lasse.

Die volle Originalität des Künstlers offen-

bart sich aber in der Ausgestaltung der Charaktere, in dem Bau seiner Handlungen, wo er rein nach ästhetischen Maßstäben verfährt, ohne die Natur zu verletzen.

Tiefere Einblicke in das Wesen des schaffenden Geistes thut Aristoteles im 17. Kapitel.

Hier setzt er zunächst die dichterische Phantasie in ihr Recht ein.

Aristoteles gibt hier eine kleine Embryologie des Kunstwerkes, er zeichnet die Contouren des Entstehens des Kunstwerkes im dichterischen Geiste.

Er fordert von der Phantasie des Dichters (allerdings spricht er zunächst vom dramatischen) daß sie ihre Gegenstände in voller Klarheit, als bewegten sie sich im Raume, sehe.

Nur ein solcher Dichter würde bühnengerecht schreiben.

Die Phantasie des Dichters müsse aber so unmittelbar schaffen, daß sie sich in jeden einzelnen der darzustellenden Charaktere zu verwandeln und aus der Empfindung heraus zu dichten vermöge.

Aristoteles berührt hier eine der geheimsten Kräfte des Dichtergeistes, sein Untertauchen in die Quellen der Natur, die Erzeugung jeder Besonderheit aus dem Urgrund des menschlichen Geistes. Es sind dies im wahrsten Sinne des

Wortes Offenbarungen des dichterischen Genius.

Aristoteles nennt auch diesen Zustand des Dichtergeistes — Enthusiasmus, der mit Begeisterung zu schwach übersetzt ist und etwas von göttlicher Inspiration in sich birgt.

Es ist Inspiration, wenn der Dichter alle Leidenschaften und Ziele, welche die menschliche Brust bewegen können, so giltig für alle Zeiten auszuprägen vermag, die doch nicht seine Leidenschaften, seine Ziele waren.

Es ist Inspiration, wenn der Dichter das bunte Gewühl der Menschenwelt in einige klassische Typen zu zwängen vermag, wenn er jetzt den Achill, dann den Agamemnon, hier Thersites, dort Nestor so reden lassen kann, wie wenn deren Geister lebendig geworden wären.

Nur daß Aristoteles nicht den Ausdruck des Genies hat, mit welchem spätere Aesthetiker so viel Unfug trieben. Sonst paßt seine Charakteristik des Enthusiasmus (den wir heute oft Strohfeuer nennen müssen) sehr genau auf das, was wir heute künstlerisches Genie nennen.

Aber Aristoteles ist Empiriker genug, um dem unbewußt begeistert schaffenden Genie den bewußt, synthetisch schaffenden Geist entgegenzustellen.

Und diese zwei Hauptrichtungen des schaf-

fenden Geistes, die intuitive und inductive des Genies, die beobachtende, deductive des kritischen Kopfes finden sich in der Kunstübung aller Zeiten.

Nicht minder interessant und lehrreich ist der Einblick, den Aristoteles im Verlaufe desselben Kapitels in das Wirken des dichtenden Geistes thut.

Der dichtende Geist erfaßt zunächst den noch formlosen Stoff, es sei z. B. die Sage. Er wendet den Stoff hin und her, untersucht, ob er einer allgemeinen dichterischen Idee entspricht und gestaltet ihn dieser Idee gemäß um.

Ist der Stoff gefunden und zurecht gelegt, wird er förmlich wie aus dem Keim durch immer weitere Ausbildung der einzelnen Theile, durch die Detaillirung und Motivirung der Handlung, durch die Schilderung der Charaktere entwickelt.

Der Dichter beginnt also mit dem gegebenen Stoff, er formt diesen Stoff zur dichterischen Idee, er skizzirt die Ideen als Fabel, er gliedert die Fabel in Akte oder Gesänge und führt dann das Weitere aus.

Der epische Dichter füllt das einfache Gerippe seiner Fabel mit anmuthigen, nicht zu langen Episoden aus.

Die Freiheit und Originalität des Dichters können sich am frei erfundenen Stoffe bethätigen.

Diese goldenen Worte des Aristoteles bedürfen keines Commentars

Ueber die Unterschiede der einzelnen dichterischen Genies und Talente macht Aristoteles noch einzelne treffende Bemerkungen.

Eine unbedingte Huldigung bringt er dem Homer dar, der die richtigen Gesetze der Dichtung gefunden und Alles am Angemessensten gemacht habe, sowohl im Ernsten, wie im Parodistischen.

In Bezug auf tragische Dichtung gedenkt Aristoteles mit vieler Vorliebe des Agathon, der, zuerst frei erfundene Stoffe bearbeitet und auch sonst Geschick in der Technik des Dramas bewiesen und sich nur durch die zu große Fülle seiner Handlungen geschadet habe. Auch tadelt er an Agathon seine gänzliche Geringschätzung des gesanglichen Elementes.

In dem (auch von Aristophanes behandelten) Streit über die Vorzüge der ältern und neuern tragischen Richtung stellt sich Aristoteles entschieden auf Seite der Neologen.

Er erklärt Euripides trotz mancher Schwächen für den tragischesten der Dichter, obwohl er gegen seine Gebrechen nicht blind ist.

Er tadelt an Euripides die schwache Behandlung des Chors (worin Sophokles als Mei-

ſter geprieſen wird), die Vorliebe für „ſchlechte Charaktere“, die häufige Anwendung des „naſſen Jammers“.

Aber Euripides iſt ihm doch der in der Darſtellung des Lebens und der Charaktere realiſtiſchere Dichter. Er bringt die tragiſchen Effekte im höchſten Ausmaß hervor. Seine Figuren ſprechen die Sprache der Wahrheit, nicht ſo pomphaft rhetoriſch, wie ſeine Vorgänger.

In ſeiner kritiſchen Muſterkarte unterſcheidet Ariſtoteles (dramatiſche) Dichter, welche in der Charakterſchilderung ihre Stärke ſuchen und darum auf der Bühne durchfallen, indeß umgekehrt Andere auf der Bühne durch gute Compoſition ihr Glück machen, während ihre Charaktere faſt nichtsſagend ſind.

Er erwähnt ſolche, welche ſchöne, einfache und ergreifende Compoſitionen liefern, während andere epiſodenreiche, langweilige Handlungen verfaſſen.

Er nennt eine ziemliche Anzahl herrſchender Schwächen von dramatiſchen Dichtern, die einen Knoten ſehr geſchickt zu ſchürzen, ihn aber nicht ebenſo geſchickt zu löſen verſtehen.

Endlich mißbilligt er die dramatiſche Richtung, welche der ernſten Handlung heitere Elemente beimiſcht oder mit Rückſicht auf die

Nerven des Publikums tragische Conflikte auf friedlichem Wege löst.

Diese zerstreuten Bemerkungen des Aristoteles über das Schaffen und Wirken des dichterischen Geistes, sowie über die Mannigfaltigkeit der dichterischen Individualitäten sind ebenso viel goldene Worte und lassen umsomehr bedauern daß der Dialog des Aristoteles „über die Dichter" — der wahrscheinlich in dieser Richtung ein reiches Material aufgearbeitet haben wird, — verloren gegangen ist.

Zehntes Kapitel.

Zwecke der Kunst. — Die wahre Welt.

Wir fassen heute die Kunst als Selbstzweck auf und sehen in ihr nichts weiter, als die Manifestation des Geistes im Elemente des Schönen. Auch Aristoteles spricht nicht direkt von einem Zweck der Kunst und Poesie im Allgemeinen, aber so ganz konnte der Zweckbegriff auch in der Kunstbetrachtung des Aristoteles nicht fehlen.

Ist ja bei Aristoteles der Zweck der höchste Begriff, der in der Weltbildung, im Naturgang, in der Welt der Sitte die entscheidende Rolle spielt, und eines der vier Urprincipien alles Werdens ist.

Und auch in der „Poetik" tritt der Zweck an einer Stelle mit der größten Kraft auf, wo es sich um die Zweckbestimmung der Tragödie handelt.

Es dürfte wohl schwerlich dem Geiste des

Aristoteles widersprechen, wenn wir den Zweckbegriff auf das ganze Gebiet der Kunst ausdehnen und die gegebenen Andeutungen weiter entwickeln.

Als Entstehungsgrund der Kunst als „Mimesis" gibt Aristoteles den Naturtrieb der Nachahmung an; als Erhaltungsgrund der Kunst die Freude an der Nachahmung, welche selbst das Unschöne, wenn es nur gelungen copirt ist, schön erscheinen läßt.

Diese Freude an der Nachahmung beruht ihrerseits auf der Befriedigung des Erkenntnißtriebes.

Der Zuschauer vergleicht das Bild mit der Sache, welche es darstellen soll, und freut sich, wenn er das Räthsel der Nachahmung gelöst hat.

Diese Freude wird um so größer sein, je deutlicher ihm das Bild die Züge des Urbildes vorweist.

Denn oft kennt der Zuschauer die Urbilder der Dinge nur dunkel und obenhin, sie entschwinden zu flüchtig seinem Auge, oder er sammelt ihre zerstreuten Züge aus Schwäche des Denkens selten.

Die Kunst setzt ihn in die Lage, nicht blos ein möglichst getreues Abbild der Welt zu betrachten, sondern sie copirt diese Welt auch mit Ausscheidung alles Unwesentlichen, Zufälligen, Unsittlichen, Schwachen und Verwerflichen.

Der Zuschauer lernt also nicht nur seine eigene Welt — die Welt der Dinge und Charaktere, Gesinnungen und Leidenschaften — getreu kennen und freut sich, sagen zu können: „Das ist das Bild der wirklichen Welt", sondern die Welt erscheint ihm auch verklärt im Lichte des Wahren, Guten und Schönen. Die Kunst hat also zunächst die Kraft und darum wohl auch den Zweck, den Erkenntnißtrieb zu befriedigen, philosophisch zu bilden und sittlich zu erziehen.

Aristoteles macht bei Besprechung des Erkenntnißtriebes die feine Unterscheidung zwischen dem Erkenntnißtrieb des Philosophen und dem des Zuschauers.

Der Philosoph macht die Wahrheit zu seinem ausschließlichen Zweck und seine Aufgabe ist die Wissenschaft.

Der Zuschauer kann nicht so lange beim Erforschen verweilen, das heißt er sucht die Wahrheit nicht, er widmet ihr nicht seine ganze Kraft und Zeit, sondern ist nur angenehm überrascht, wenn ihm die Kunst die Wahrheit zeigt und verweilt nur so lange, als dieses Gefühl des Angenehmen dauert.

Es ist dies ein wichtiger Fingerzeig, daß die Kunst die Belehrung nicht zum ausschließlichen Zweck haben darf (daher die von Aristoteles getadelten

Verirrungen in das trockene Lehrgedicht!) und daß sie in räumliche und zeitliche Grenzen eingeschlossen sein, immer nur das zur Sache Gehörige, ohne viel Nebenwerk und Abschweifungen, darstellen muß, um die Spannung des Zuschauers bis zum Schluß zu erhalten und die Freude der Belehrung nicht durch den Alpdruck der Langweile zu tödten.

Aristoteles theilt in seiner „Politik“ die Musik ein in erziehende, in thatenweckende und in leidenstillende. Diese erziehende Wirkung der Musik dürfte ihren höhern Begriff finden in der bildenden Kraft und in dem philosophischen Zweck der Kunst überhaupt, welche dem Zuschauer den Vorhang der wahren Welt lüftet.

Elftes Kapitel.

Zweiter Kunstzweck. Die Erheiterung.

Indem Aristoteles die Betrachtung der Kunst schon in Hinsicht der Befriedigung des Erkenntnißtriebes zu dem Angenehmen zählte, hatte er die Grundwurzel der Wirkung und der daraus fließenden Aufgabe des Kunstwerkes berührt.

Das angenehme nennen wir heute das ästhetische (wörtlich: empfindbare) Element. Auf die Empfindung geht das spezifische Wesen und der spezifische Zweck der Kunst zurück.

Selbst wo die Kunst zu belehren, das ist, den Verstand zu bilden und die Sitten zu veredeln hat, selbst dort darf die Belehrung nur durch das Medium der Empfindung gehen. Die Belehrung hat streng in der Form des Angenehmen zu geschehen.

Durch das philosophische Element unterscheidet sich die Kunst von der Geschichte, von der Philosophie aber unterscheidet sich die Kunst, indem sie nicht die Wahrheit durch die Wahrheit selbst empfiehlt, sondern zunächst unseren sinnlichen Menschen besticht, der Empfindung schmeichelt und auf dem Wege des Schönen das Wahre in die Massen säet.

Auf die Empfindungs-, sagen wir ästhetische Seite der Kunst ist also das Hauptgewicht zu legen. Keine andere Manifestation des Geistes hat diese Kraft, diesen Zweck, diese Aufgabe.

Der spezifische Zweck, die eigenste Aufgabe der Kunst ist demnach, wie bei keiner andern Thätigkeit, ästhetisch.

Zweck der Kunst ist daher, unsere ganzen Sinne zu fesseln, unsere Empfindungen in Beschlag zu nehmen, unsere Aufmerksamkeit zu binden, und das Gefühl nicht blos zu erwecken, sondern auch zu befriedigen.

Die Wurzel der Kunst ist vorzugsweise die Lust, das Vergnügen. Das Element der wahren Kunst ist die Heiterkeit. Die Kunst ergötzt nicht blos, sondern sie macht auch heiter im edelsten Sinne des Wortes.

Aristoteles gibt in dem achten Buch der „Politik" — welches in mancher Beziehung als

Ergänzung der „Poetik" betrachtet werden kann — neben der παιδεία (Bildung) als Zweck der Kunst die διαγωγή (Unterhaltung, Zerstreuung) an und unterscheidet zwischen mehr und minder edler Erholung.

Der scharfe und zugleich vornehme Geist des Aristoteles zeigt sich auch hier. Es gibt Angenehmes, welches Aristoteles verwirft. Er verwirft die gedankenlose Zerstreuung; er schilt die dramatischen Dichter, welche anstatt des strengen Schicksals das Märchen walten lassen, er tadelt die Possenreißer, die anstatt seinen Witzes die Menge mit gemeinen Schnurren und Gestikulationen unterhalten, er will nichts von dem süßen Zauber der Rührstücke, nichts von der schwächlichen Versöhnung der Schauspiele, nichts von übertriebenen Theatereffekten wissen.

Die Heiterkeit der Poesie soll vor allen Dingen durch die Schönheit aller ihrer Elemente — Sprache, Darstellung, Melodie und Rhythmus, Handlung und Charaktere — durch die Befriedigung des Wahrheitssinnes, durch die fortwährende Spannung und Befriedigung der Aufmerksamkeit (überraschende Wendungen der Fabel bei vollkommener Folgerichtigkeit, kunstgemäßen Beginn und angemessenen Abschluß der Begebenheiten) hervorgerufen werden.

Der hauptsächlichste, ureigenste Zweck der Kunst ist demnach die Anregung und Befriedigung ästhetischer Gefühle im Zuschauer, die Heiterkeit.

Zwölftes Kapitel.

Die Versöhnung.

Wir haben dieses Kapitel den vorhergehenden beigefügt, weil die Versöhnung, obwohl eigentlich in der Heiterkeit mitinbegriffen, doch in gewissen Abtheilungen der griechischen Kunst eine spezifische Rolle spielt.

Wir haben schon oben erwähnt, daß Aristoteles der Musik unter Anderem auch eine leidenstillende, tröstende, lindernde, versöhnende Wirkung zuschreibt.

Unser heutiger Kunstgeschmack läßt eine so unmittelbare Wirkung der Musik auf das Leben nicht zu. Wir bewundern in der Musik doch immer mehr die Harmonie, wir ergötzen uns an den Melodien und ihrer kunstreichen Führung, aber auf unsere Gesinnungen und Handlungen und selbst auf unser Gemüthsleben hat die Musik

ungleich weniger unmittelbaren Einfluß, als die Angaben der Alten über die Wirkungen ihrer Musik schließen lassen.

Das Leidenstillende der Musik liegt bei uns zunächst nicht einmal in einer bestimmten Gattung derselben, sondern in ihrer heitern, ästhetisch anregenden Form überhaupt.

Die antike Musik war mit dem antiken Gemüthsleben in viel innigerer Verbindung.

Wenn die Seele des Hellenen von Zorn, Trauer, Unmuth bewegt war, gab er diesen bittern Gefühlen durch melodische Kompositionen Ausdruck, welche das Echo seiner innern Bewegung bildeten. Die Klag- und Trauergesänge der Alten nahmen, wie es scheint, eine ganz andere Stellung in dem privaten und öffentlichen Leben, sonach im Kultus, ein, als bei uns, wo die Musik gar keinen andern Beruf, als den der Schönheit, hat.

„Ihm gab ein Gott zu sagen, was er leide." Diese leidenstillende Musik gab der Trauer der Seele und dem Unmuth der Brust lebhaften Ausdruck, sie leistete dem gepreßten Herzen dieselben Dienste, wie die Thräne dem vom Schmerz brennenden Auge. Der Erguß des Gefühls sänftigte dasselbe, die Musik linderte mit ihrer Harmonie die Wehmuth des Herzens.

Ein Analogon dazu haben wir in unserer

heutigen lyrischen Poesie. „Ihm gab ein Gott, zu sagen, was er leide.“ In dem melodischen Ausdruck des Gefühls liegt bereits eine Sänftigung desselben.

Nur das zurückgehaltene Gefühl peinigt und will die Brust sprengen. Goethe entledigte sich immer durch die Dichtung all seines Herzeleids.

Die Betrübniß und der Gram lösen sich in linde Trauer und Wehmuth und nichts trocknet rascher, als das Auge, welches weinen kann. Darum ist im Leiden Trost und der Trost stillt nicht blos den Schmerz, sondern er verklärt auch dem getrockneten Auge die Welt und versöhnt das Gemüth mit der Welt.

Die Musik und die Kunst verwandeln den Gram und die Trauer in Wehmuth, in welcher sich Schmerz und Wollust paaren und führen so den düstern Affect in die sanftern Regionen der Heiterkeit hinüber.

Diese Wollust des Schmerzes beschreibt der große Herzenskündiger so schön in den Worten:

Trocknet nicht, trocknet nicht,
Thränen der Liebe, ... !

Wie dieser Begriff von der versöhnenden Macht der Musik auf die Poesie anzuwenden ist, werden wir bei der Betrachtung der „Katharsis“ in der Tragödie näher erörtern.

Aristoteles widersprechen, wenn wir den Zweckbegriff auf das ganze Gebiet der Kunst ausdehnen und die gegebenen Andeutungen weiter entwickeln.

Als Entstehungsgrund der Kunst als „Mimesis“ gibt Aristoteles den Naturtrieb der Nachahmung an; als Erhaltungsgrund der Kunst die Freude an der Nachahmung, welche selbst das Unschöne, wenn es nur gelungen copirt ist, schön erscheinen läßt.

Diese Freude an der Nachahmung beruht ihrerseits auf der Befriedigung des Erkenntnißtriebes.

Der Zuschauer vergleicht das Bild mit der Sache, welche es darstellen soll, und freut sich, wenn er das Räthsel der Nachahmung gelöst hat.

Diese Freude wird um so größer sein, je deutlicher ihm das Bild die Züge des Urbildes vorweist.

Denn oft kennt der Zuschauer die Urbilder der Dinge nur dunkel und obenhin, sie entschwinden zu flüchtig seinem Auge, oder er sammelt ihre zerstreuten Züge aus Schwäche des Denkens selten.

Die Kunst setzt ihn in die Lage, nicht blos ein möglichst getreues Abbild der Welt zu betrachten, sondern sie copirt diese Welt auch mit Ausscheidung alles Unwesentlichen, Zufälligen, Unsittlichen, Schwachen und Verwerflichen.

Der Zuschauer lernt also nicht nur seine eigene Welt — die Welt der Dinge und Charaktere, Gesinnungen und Leidenschaften — getreu kennen und freut sich, sagen zu können: „Das ist das Bild der wirklichen Welt", sondern die Welt erscheint ihm auch verklärt im Lichte des Wahren, Guten und Schönen. Die Kunst hat also zunächst die Kraft und darum wohl auch den Zweck, den Erkenntnißtrieb zu befriedigen, philosophisch zu bilden und sittlich zu erziehen.

Aristoteles macht bei Besprechung des Erkenntnißtriebes die feine Unterscheidung zwischen dem Erkenntnißtrieb des Philosophen und dem des Zuschauers.

Der Philosoph macht die Wahrheit zu seinem ausschließlichen Zweck und seine Aufgabe ist die Wissenschaft.

Der Zuschauer kann nicht so lange beim Erforschen verweilen, das heißt er sucht die Wahrheit nicht, er widmet ihr nicht seine ganze Kraft und Zeit, sondern ist nur angenehm überrascht, wenn ihm die Kunst die Wahrheit zeigt und verweilt nur so lange, als dieses Gefühl des Angenehmen dauert.

Es ist dies ein wichtiger Fingerzeig, daß die Kunst die Belehrung nicht zum ausschließlichen Zweck haben darf (daher die von Aristoteles getadelten

A. Tondichtung.

Dreizehntes Kapitel.

Die antike Musik.

Wir begeben uns hier auf ein schwieriges Feld, welches für Aristoteles selbst noch nicht ganz philosophisch klar war, welches namentlich in der „Poetik“ nur mit ganz wenigen dunkeln Andeutungen behandelt ist, und welches auch für die heutige Forschung noch nicht ganz licht und zweifellos geworden ist.

Sind ja unsere heutigen Archäologen trotz der Zuhilfenahme der Denkmäler kaum im Stande, die einzelnen musikalischen Instrumente der Alten genau von einander zu unterscheiden, geschweige denn ihren bestimmten Cha-

rakter anzugeben, oder die auf ihnen gespielten Tonstücke zu bezeichnen.

Die alte Literatur überliefert uns eine Anzahl Namen von Instrumenten, die je nach Volk und Zeitalter in Mode waren: die Hirtenpfeife und die Flöte, die Lyra, die Kithara, Phorminx, Barbitos, Pektis, Trigonon u. s. w.

In der „Poetik" hebt Aristoteles nur zwei Gattungen als bezeichnend für die instrumentale Poesie hervor, die Dichtung zur Flöte und diejenige zur Kithara. Die andern Instrumente erwähnt er so nebenbei, als „ähnlichgeartete".

Offenbar muß dem Aristoteles in diesen beiden Gattungen der größte musikalische und darum auch dichterische Gegensatz vorgeschwebt sein.

Leider weiß die Poetik gar nichts weiter von diesem Gegensatz, von diesen Unterarten der heute sogenannten lyrischen Dichtung zu erzählen. Unsere Bezeichnung „lyrische Dichtung" ist schon ein Anachronismus, denn unsere lyrische Dichtung ist bereits, sowie sämmtliche andere Arten der Dichtung, eine bloße Wortdichtung geworden und von der Nothwendigkeit einer Lyra-Begleitung verspüren wir gar nichts. Selbst unsere heutigen Versuche, Dichtung mit Musik zu verbinden, kommen regelmäßig weniger der Dichtung, als der Musik zu gut. Die „Lyra"

ist übrigens die ältere (viersaitige) Form der Kithara (siebensaitig), so daß schließlich selbst unsere „lyrische" Dichtung nur eine Gattung der Aristotelischen Tondichtung bezeichnen würde und die „auletische", anders dithyrambische Dichtung in unserer modernen Poetik ganz fehlen würde.

In Bezug auf die Tondichtung, sei sie vom Flöten- oder Saitenspiel begleitet, klafft die größte Lücke in der Poetik.

Es ist wohl nicht zu bezweifeln, daß Aristoteles auch die Tondichtung angemessen behandelt hat, obwohl weder in der „Poetik" noch anderwärts auf dieses Kapitel hingewiesen wird. Am Auffallendsten ist es, daß in Kap. 6., wo auf die einzelnen Dichtgattungen übergegangen wird, gesagt wird: „Ueber die in Hexametern darstellende (epische) Dichtung und über die Komödie werden wir später reden", und daß an dieser Stelle nicht auch die Tondichtung als später zu behandelnd erwähnt wird.

Oder sollte die Tondichtung als „Melopoë" in Einem mit dem Drama behandelt werden?

Zu den wesentlichen Bestandtheilen der Tragödie wird in Kap. 6 die Melopoë gezählt. Sie wird die „größte Süßigkeit", ebendaselbst freilich auch das „Allbekannte" genannt.

Auf diese „Melopoë" kehrt Aristoteles noch

einmal in der „Poetik“ zurück in dem für untergeschoben gehaltenen Kap. 12. Danach besteht das „melische Element“ aus dem Gesang des Chors, der sich in „Eintritts-Gesang“ (Parodos) und „Standlied“ gliederte, sodann aus dem Gesang des Schauspielers auf der Bühne, und schließlich aus dem Wettgesang zwischen Schauspielern und Chor (Kommos).

Aristoteles hat der Melopoë einen breiten Raum in der Tragödie angewiesen. Wie viel Gewicht er auf die musikalische Seite der Dichtung legte, beweist nicht nur der Ausspruch, daß die Melopoë die „größte Süßigkeit“ sei, sondern auch seine scharfe Kritik der modernen Tragödiendichter, Euripides und Agathon, welche den Chor nicht, wie Sophokles, als organischen Theil der Tragödie behandelten.

Hiemit sind aber auch die Andeutungen erschöpft, welche in der „Poetik“ bezüglich der Form der Tondichtung zu finden sind.

Zum Glück kommt uns das achte Buch der „Poetik“ des Aristoteles einigermaßen zu Hilfe, welches (leider ebenfalls unvollendete) Buch in vielen Hinsichten auch in die „Poetik“ passen würde.

In diesem Buch geht Aristoteles von der politischen Nothwendigkeit der Erziehung aus und verweilt sehr ausführlich bei der Bedeutung

der Musik für den kindlichen Unterricht.

Im Verlaufe dieser pädagogisch-politischen Abhandlung läßt aber Aristoteles so wichtige allgemeine Bemerkungen über Wesen und Arten der Musik fallen, daß wir dieselben ohne weiteres als dem Gedankengang des verlorenen Kapitels der „Poetik" über die „Tondichtung" entsprechend hier einreihen können.

Daß die Musik im Zeitalter des Aristoteles bereits im Verfall war, erhellt sowohl aus dem pietätsvollen Anklammern des Weisen an die edle Kunst, als auch aus der Reife, welche die Theorie der Musik zur Zeit des Aristoteles bereits erlangt hatte.

Aristoteles begibt sich darum auch mehr oder weniger der Originalität in Bezug auf die Theorie der Musik; er spricht es unumwunden aus (Pol. VIII, 7.): „Nach unserer Meinung haben mehrere heutige Musiker und solche Philosophen, die mit gründlichen Kenntnissen ausgestattet, Musikunterricht zu ertheilen verstehen, diese Materie großentheils so vortrefflich behandelt, daß ich diejenigen, welche sich gründlich und im Einzelnen ausführlich darüber aufzuklären wünschen, nur auf sie verweisen kann."

Ein rühmenswerthes Beispiel sowohl all-

umfassender Belesenheit, als philosophischer Bescheidenheit!

Nur schüchtern wagt Aristoteles der damals bereits feststehenden Musiktheorie einige Nüancen beizugeben. Während die Musiktheoretiker drei Gattungen der Tonkunst, die ethische (sanfte, feierliche), praktische (stürmische, kriegerische) und enthusiastische (berauschende, leidenschaftliche) festsetzten, versucht Aristoteles eine Nebeneintheilung der Musik nach ihrem Zweck. Danach ist die Musik entweder sittenbildend und leidenstillend (kathartisch, dieser Begriff ist Aristotelisch), oder dient sie sinnigem Vergnügen (edler Muße und Erholung) oder endlich dient sie der Aufheiterung des Gemüths nach den Anstrengungen des Tages. Diese scherzenden Weisen der Musik können sogar, wenn sie für das „Handwerkervolk" bestimmt sind, grotesk werden, wie auch andere Zweige der Kunst.

Aristoteles faßt die Musik so tief innerlich, fast innerlicher als die christliche Welt. Er vertheidigt ihre Geltung in einer Zeit, wo die Bühne das sangliche Element fast ganz verdrängt hatte und die Uebung der Musik bereits aus dem Hause des freien Mannes verjagt und in die Hände der Virtuosen gefallen war.

Aristoteles schwärmt noch dafür, daß der

freie Mann selbst noch die Saiten erklingen lassen und seinen Gesang selbst noch begleiten könne (er verwirft freilich die Flöte als ein Instrument ohne „Rede"-Begleitung).

Zur Zeit des Aristoteles schien aber das Saitenspiel nicht mehr, wie bei den Alten, im Schwung gewesen zu sein. Darum mußte es Aristoteles doppelt warm für den Jugendunterricht empfehlen.

Drei Dinge sind es, die den Aristoteles zur Musik hinziehen. Erstens die fast unbeschreibliche Macht über das Gemüth, der Zauber der Klänge.

Um diesen Zauber zu verdeutlichen, zitirt Aristoteles mehrere Dichterstellen, so Homer:

„Den Sänger ladet, der Alle zusammen ergötze ....."

„....Sitzet die schmausende Schaar in der Halle und lauschet dem Sänger, dicht in Reihen geschaart ...."

„Gesang, der Sterblichen süßestes Labsal". Selbst urtheilt Aristoteles über Musik mit den schönen Worten: „Nun aber halten wir Alle die Musik für ein sehr großes Vergnügen, Instrumentalmusik sogut wie Vokalmusik. Daher ruft man sie denn auch in geselligen Kreisen und Unterhaltungen mit Recht herbei, weil sie das Herz erfreut.... In der Musik

wohnt ein Vergnügen physischer Art, weshalb jedes Alter und jede Sinnesart sich mit ihrem Genusse befreundet."

Ein zweiter Grund, weshalb Aristoteles die Musik so bevorzugt, ist der, daß sie am geeignetesten ist, eine edle Muße auszufüllen; sie dient der Erholung, ist ein sinnvolles Spiel und verbindet das Schöne mit dem Angenehmen. Die Musik hat nichts Irdisches, nichts auf den gemeinen Nutzen Bezügliches, sie dient der Glückseligkeit, der letzten Bestimmung des Menschen nach Aristoteles. Schon darum schätzt der Philosoph Aristoteles die Musik als freie und edle Kunst so hoch.

Ein dritter Grund, den Aristoteles mit Nachdruck für die Musik geltend macht, ist fast mystischer Natur. In der Musik offenbart sich nach Aristoteles der menschliche Charakter am unmittelbarsten. Die Plastik kann den Menschen nur äußerlich nachahmen. Sein Innerstes, die Leidenschaft und ihre Zähmung, manifestirt sich nur im Rhythmus und in der Harmonie. Der Rhythmus und die Harmonie sind die unmittelbarsten Aeußerungen der Seele, sind fast die Seele selbst.

Im Rhythmus und in der Harmonie spricht die Seele zur Seele, bezwingt sie und verschmilzt sie mit sich. Und das ist das Bildende der

Musik. Die Musik, in welcher sich eine sittliche Seele und eine schöne Leidenschaft ausspricht, wird die Seelen der Ausübenden und Zuhörer mit Sittlichkeit und Schönheit erfüllen und demgemäß bilden und erziehen.

Der große Moralist Aristoteles konnte nicht umhin, auch die Kunst in den ethischen Mittelpunkt des Weltalls zu beziehen und sah in der Musik nicht nur die schönste Ausstrahlung des Sittlichen, sondern vindizirte ihr auch die große Sendung in der Erziehung der Jugend, sowie der Nation.

Hier tritt die „Mimesis", der Grundcharakter der Kunst, wieder in ihr Recht, die Musik ist Mimesis im höchsten Sinne, das heißt sie stellt den innersten sittlichen Gehalt des Menschen, das Wollen und Neigen, faßbar, nachahmend und nachahmenswürdig dar.

Vierzehntes Kapitel.

Flöten- und Saitenspiel.

Aristoteles trennt immer genau die Poesie, welche zur Flöte erscholl, von derjenigen, welche mit Saitenspiel begleitet wurde.

Man hat sich wohl die bei uns sogenannte „lyrische" Poesie im Alterthum als die untrennbare Dreiheit von Gesang, Spiel und Wort zu denken, obwohl zum Mindesten die Flöte sehr bald zur selbständigen Rivalin des Gesanges wurde und mit ihren fast „sprechenden" Modulationen in der Hand von Virtuosen den einfachen, sinnigen Gesang in den Hintergrund drängte, und andererseits sich die Poesie schon zu Aristoteles' Zeit von der Musik zu emanzipiren versuchte.

In der „Poetik" ist, wie gesagt, außer der öftern Erwähnung der „Auletik" und „Kithari-

stik", sowie des korrespondirenden Dithyrambos (dionysischer Festgesang) und Nomos (apollinischer Festgesang) von einer nähern Charakteristik der lyrischen Dichtungsart keine Spur zu finden.

Umso mehr müssen wir auch hier das achte Buch der Aristotelischen „Politik" ausbeuten, um nicht spätere Ueberlieferungen, welche vielleicht auch aus Aristoteles oder mit ihm aus gemeinsamen Quellen geschöpft wurden, zu benutzen.

In der „Poetik" führt Aristoteles mit Vorliebe den „Dithyrambos" und „Nomos" an. Aus Ersterem, mit seinen geordneten Chorgesängen, mit seinem abwechselnd lugubren und jauchzenden Ton ist auch das Drama hervorgegangen, welches die Mutter-Dichtung bald ganz in sich aufnahm und verschlang.

Immerhin repräsentirten Dithyrambos und Nomos mit ihrer kunstreichen Gliederung und dem feierlichen, mit ausdrucksvollem Tanz verbundenen Pomp ihrer Aufführung nur eine Seite der musikalischen Dichtung. Sie waren der verklärte Ausdruck religiöser Gefühle, welche allerdings alle verwandten Saiten im menschlichen Gemüth anschlugen und die Schicksale des Gottes und der mit ihm identischen Natur mit den Schicksalen des Menschenlebens in die ausgiebigsten Parallelen zogen.

Der Dithyrambos, zur Feier der

zugleich wohlthätig lindernden und entzückend berauschenden Naturgottheit Dionysos (Bacchus) aufgeführt, war zugleich der Typus der Dichtung mit Flötenspiel und Chorgesang.

Aristoteles charakterisirt die beiden Instrumente: Flöte und Kithara, ausreichend in dem angeführten Buch seiner „Politik".

Er sagt: „Die Flöte ist nicht angethan, eine sittliche Stimmung in der Seele hervorzubringen, sie ist vielmehr leidenschaftaufregender Natur und ihre Anwendung nur bei solchen Gelegenheiten zulässig, in welchen bei dem Hörer mehr auf eine (Katharsis) Entlastung der zusammengepreßten Empfindung, als auf geistige Hebung und Förderung hingewirkt wird."

Weiterhin wird zur Charakteristik der Flöte gesagt: „Die Wirkung der phrygischen Harmonie ist unter den Harmonien dasselbe, was unter den Instrumenten die Flöte. Beide sind wildaufregender, leidenschaftlicher Natur.... Alle bakchische Poesie und alle derartige poetische Bewegung verlangt vorzugsweise die Flöte als Begleitung und unter den Harmonien wählt sie sich zum angemessenen Ausdruck die phrygischen Wei-

sen, wie denn der Dithyrambos anerkannt als phrygisch gilt."

Wir haben hier eine Charakteristik der Flöte und der mit ihr Hand in Hand gehenden Dichtung, die nichts an Deutlichkeit zu wünschen übrig läßt.

Die Flöte ist vorwiegend das Instrument des Pathos, sie erweckt und stillt auch (kathartisch) die Leidenschaften, ihre Tonweise (die phrygische) ist stürmisch und bewegt und demgemäß auch die Dichtung der Dithyrambos, mit welchem sie sich verbindet, eine gemüth- und herzerregende, enthusiastische, übermäßig in der Klage, wie im Jubel.

Diese pathetische, enthusiastische und kathartische Eigenschaft der Flöte machte sie bald zum Lieblingsinstrument der Griechen, so daß kein Haus und keine Aufführung ihrer entbehrte.

Später stellte sich eine Reaktion ein, die Flöte und mit ihr sämmtliche rauschenderen Instrumente und Tonweisen wurden aus dem Unterricht der Jugend und aus der Uebung des freien Mannes entfernt und der musikalische Gebrauch derselben blos auf die öffentlichen Feste, Konzerte und Theateraufführungen beschränkt.

Das Pathetische und zugleich Lindernde (kathartische) der auletischen Musik und des Dithy-

rambos gibt uns auch einen Fingerzeig für den Charakter des tragischen Chors, der ja aus dem Dithyrambos hervorgegangen ist und also vorzugsweise der Flöte und der phrygischen Tonweisen sich zu seinem musikalischen Ausdruck bediente.

Plato hat die Anwendung der Flöte und der mit ihr verbundenen pathetischen Dichtung entschieden verworfen. Die ideale Seelenruhe Plato's wehrte sich gegen alle Anregungen und Ergüsse der Leidenschaft.

Ebendarum mußte sich Aristoteles der pathetischen Musik annehmen. Er rechnete mit der griechischen Wirklichkeit, in deren künstlerischem Leben der Dithyrambos und die Tragödie zu so breiter Geltung gekommen waren. Aristoteles konnte das Pathetische der Dichtung und Musik um so weniger verwerfen, als ja seine ganze Psychologie und Ethik auf die Erklärung und Klärung der Leidenschaften hinauslief.

Aristoteles verdammte die Leidenschaft, diese Elementargewalt des Gemüths, keineswegs, er stellte die subtilsten Forschungen zur Erkennung ihrer Gesetze an und gab die genauesten Vorschriften zu ihrer sittlichen Bändigung. Er erkannte die elementare Kraft der Leidenschaft an und wollte sie der Tugend verleihen, welche

durch weise Benützung dieser Urkraft wirken soll.

Aristoteles konnte also auch nicht mit solchem Haß auf die Kunst blicken, welche am mächtigsten die Leidenschaften zu erregen, dieselben aber auch zu besänftigen im Stande ist.

Die Macht der Musik kann nicht blos Felsen fühlen machen, sondern auch den Dämon der Leidenschaft zähmen, die Quellen des Gefühls öffnen und das überfluthende Weh des Herzens eindämmen, die Thränen des Mitgefühls wecken und die Thränen der Wehmuth trocknen.

Aristoteles befindet sich in Kunstsachen in fortwährender, meist versteckter Polemik mit Plato.

Wenn Plato die Gefühlsseligkeit, welche durch die Kunst hervorgebracht wird, tadelt, so entkräftet Aristoteles diesen Tadel durch den Einwand, daß die Kunst nicht bloß Leidenschaften hervorruft, sondern sie, wo sie schon vorhanden sind, stillt und sänftigt, zugleich aber durch ihren sittlichen Inhalt auf die Veredlung der Menschen wirkt.

Dem pathetischen Element hält also das kathartische die Wage, dem Gefühlselement das sittliche.

— — — — — — — — — —

Viel weniger Andeutungen gibt Aristoteles

über die kitharistische, von uns vorzugsweise sogenannte lyrische Poesie.

Die Lyra ist die älteste Form des Saiteninstruments, eine Erfindung des Hermes, also vorhistorisch. Aus der Lyra entwickelten sich die mannigfachen kunstreichern Formen der Saiteninstrumente, unter welchen sich die Kithara (7—9saitig) am meisten in den Konzertaufführungen behauptete.

Schon bei Homer singt der „Sänger" zur „Kithara" oder „Phorminx" seine Lieder zu Ehren der Götter und Helden, seine Preisgesänge und Schlachtenlieder, seinen Worten von fernen Kämpfen lauscht die Reihe der Fürsten und Vasallen.

Alle ernsten und sittlichen, alle weichen und gemüthvollen Tonarten bringt Aristoteles mit dem Saitenspiel, welches allein des freien Mannes würdig und dem Jugendunterricht (als Lyra) angemessen erachtet wurde, in Verbindung.

Ueber die Tonarten und Harmonieverhältnisse der griechischen Musik hat die spätere Literatur eine Fülle von Angaben hinterlassen, die wir hier übergehen müssen, indem wir kurz auf die Werke von Roßbach und Westphal über diesen Gegenstand verweisen.

Wir lassen hier nur die rein Aristotelische Eintheilung der Tonarten folgen.

Die dorische Tonart hat nach Aristoteles und dem einstimmigen Urtheil, auf welches er sich beruft, am meisten den Charakter der Ruhe und sittlichen Männerwürde.

Ihr zunächst steht die lydische Tonart, welche den Sinn für das Anständige und die Bildung zu wecken vermag.

Uebergänge bilden die mixolydische Tonart, welche bereits mit der phrygischen die kathartische Wirkung theilt und die andern mehr üppigen und entnervenden Tonweisen (äolische, jonische?)

Ausführlicher, als über Harmonie und Tonarten spricht Aristoteles über das zweite wichtige musikalische Element: den Rhythmus.

In Verbindung mit der Harmonie, das ist der angenehmen, wohlgeordneten und ausdrucksvollen Tonfolge sei es auf dem Instrument, sei es in der Stimme, steht eben das Element des Rhythmus.

Rhythmus ist Bewegung, Bewegung ist an die Zeit gebunden, die gefällige Eintheilung der Zeit, mithin die mehr weniger raschen und gefälligen Bewegungen, der Takt im Tanze, in der Tonbewegung, im Silbenfall, bilden ein sehr wichtiges Kunstelement.

Am reinsten und bedeutsamsten tritt der

Rhythmus (der Fall, die Bewegung) auf im Tanze.

Der antike Tanz ist etwas ganz Anderes, als unser moderner ziemlich einförmiger und nur die allgemeine Erhöhung der Lust am Dasein ausdrückender, in die einfachste Form der Symmetrie gepreßter Schritt.

Der antike Tanz ist vielsagend, ausdrucksvoll. Die außerordentliche Variation der Schritte — noch heute erkennbar an dem wuchernden Reichthum der Metra (Silbenmaße, analog den Schrittmaßen) — drückte fast Alles aus, was das Gemüth bewegen konnte. Die feierlichen, ernsten, wie die scherzenden und üppigen Stimmungen fanden ihre nur allzudeutliche Interpretation im Tanze.

Die Hauptunterschiede der Rhythmen charakterisirt Aristoteles im Kap. 5 des achten Bandes der Politik: „Ein Theil der Rhythmen hat mehr den Charakter der Ruhe, der andere den der Beweglichkeit, und von den letztern haben wieder die Bewegungen mancher etwas Rohübertriebenes, andere etwas Edel anständiges."

In dem antiken Rhythmus war bedeutend mehr poetisches, ausdrucksvolles Element, als in dem modernen. Unsere Metrik (das ist der auf den Silbenfall angewendete Rhythmus) ist blaß, eintönig, nichtssagend der wunderbaren Viel-

gestaltigkeit, der üppigen Strophenbildung der Alten gegenüber. Der französische Alexandriner, der englische und deutsche Jambus, der spanische Trochäus, die einförmigen südlichen Strophen — was sind sie gegen die Rhythmik der antiken Chöre? Das für den Rhythmus, den Tonfall, so außerordentlich fein gebildete Ohr der Alten hat ja sogar vom Prosaredner die Einhaltung eines ganzen Codex rhythmischer Gesetze gefordert.

Unsere Poesie hat freilich ein anderes schönes Element zum Ersatz gewonnen, welches die Alten nicht kannten, den wunderbar melodischen Reim, die Consonanz der Töne, übertragen aus der Musik in die Dichtung. Der Reim macht unsere Sprache melodischer, nähert sie dem Gesang, macht sie lieblicher, der antike Rhythmus machte die Sprache schwungvoller, anregender, er erregte das Blut, wie der Tanz.

Eine wie große Rolle der Rhythmus in der alten Kunst spielte, macht das obige Zitat aus der „Politik" des Aristoteles ersichtlich genug. Alle Gegensätze der Menschenbrust, alle Erscheinungen der Sitte waren durch ihn darstellbar.

In dem geheimnißvollen Element des Rhythmus, der sich zuerst in den gemessenen Bewegungen des Tanzes äußerte, barg sich noch etwas Grö-

ßeres, dessen ganze Majestät allmälig kund werden sollte. Der Rhythmus — die Bewegung — ergriff die gesammten Geberden, das ist die geistig durchdrungenen menschlichen Bewegungen. Die Rhythmik der Geberde war die Mutter der Schauspielkunst, wie der Rhetorik, hier auf Mienen und Arme beschränkt, dort das ganze Wesen des Menschen erfassend.

Doch diese Entwicklung des „Rhythmischen", des bewegten Elementes, welche erst in der modernen Schauspielkunst gänzlich abgeschlossen scheint, in welcher aber schon das Alterthum unschätzbare Muster hinterließ, werden wir an späterer Stelle näher beleuchten und müssen uns hier mit der flüchtigen Charakteristik des Rhythmus begnügen, wie sie aus der angeführten Stelle des Aristoteles hervorgeht.

Außer den obenerwähnten Eintheilungen gibt Aristoteles keine näheren Charakteristiken der Lyrik, nachdem er sie im Allgemeinen als sitten- und geistbildendes, sowohl sinnlich ergötzendes als gemüthserfrischendes, angenehmer Muße zu empfehlendes Mittel geschildert hat.

Wir wollen hier unsere Vermuthungen nicht ausdehnen und nicht versuchen, die reiche melische Poesie der Griechen, die Aristoteles unstreitig genau gekannt hat und die zu seiner Zeit längst abgeblüht war und alles

Mark der Bühne abgegeben hatte, in diese musikalischen Kategorien des Aristoteles einzuzwängen.

Daß Aristoteles die gesammte musikalisch-lyrische Literatur seines Volkes wohlgekannt hat, beweist nicht blos seine warme Empfehlung der musikalischen Uebung und die Berufung auf die bereits vollendete Musiktheorie seiner Zeit, es wird auch wahrscheinlich gemacht durch die empirische Methode des Aristoteles, welcher überall der Theorie die Betrachtung der in einem gewissen Gebiete vorgekommenen Erscheinungen vorhergehen ließ. So hat dies Aristoteles am großartigsten bewiesen in seiner „Geschichte der griechischen Verfassungen", die er seinem System der „Politik" vorangehen ließ.

Es ist kaum zu bezweifeln, daß der Abfassung der Poetik ein großartiges Studium der „Dichter" voranging, obwohl sich in der Poetik nur mangelhafte Beziehungen auf die vielen dichterischen Erscheinungen vorfinden. Vielleicht hat Aristoteles ausführlich über die Dichter und ihre Schöpfungen gehandelt in dem uns verloren gegangenen Dialog über die „Dichter".

Es wäre wohl unschwer, dem Aristotelischen Gedankengange folgend, die einzelnen Gattungen der griechischen Melik zu entwickeln, an den Dithyrambos und Nomos den „Hymnos„ und

den „Päan", die „Enkomia" und „Epinikia" anzulehnen.

Es ließe sich leicht der Uebergang von der religiösen und Kultuspoesie zum Loblied der Helden, Feldherrn und Könige, die Zweitheilung in das für öffentliche Zwecke bestimmte, aus den Bedürfnissen des Kultus hervorgegangene Chorlied und in das unserer lyrischen Poesie näher kommende Melos (Gesang zur Kithara, ohne oder nur mit schwacher Chorbegleitung) skizziren.

Aus dem Kultus der verschiedenen Gottheiten ließe sich das erotische und Weinlied, das Schlachtenlied, sowie schließlich das politische Lied und die philosophische Lyrik, gewissermaßen als eine Verweltlichung der verschiedenen, zunächst religiös gefärbten Seiten des Gemüthslebens, deduciren.

Diese Verweltlichung der Poesie zeichnet ja auch Aristoteles in der Poetik, indem er die Stoffe der Tragödie, die anfänglich dem Kult angehörten, ebenso aus der Historie — deren Namen nur zum Schein beibehalten werden — wie aus der freien Erfindung genommen sehen will.

Jedenfalls verlangt Aristoteles auch von der lyrischen Poesie die innerste Offenbarung des Menschen, die Mimesis aller das Menschenherz bewegenden Gefühle, Leidenschaften und Ideale

und setzt ihr einen sittlich bildenden Zweck, neben dem Vergnügen, der Sänftigung der Leidenschaften und dem sinnigen Spiel mit Harmonien und Rythmen.

Wir müssen uns mit diesen Andeutungen begnügen, die an sich genug Stoff zum Nachdenken bieten.

Fünfzehntes Kapitel.

Satirische Dichtung.

Aeußerst knapp und gemessen sind die Ueberlieferungen der Aristotelischen „Poetik“ über diese wichtige Abtheilung der Kunst. Daß sie in der Uebung des Alterthums, und darum auch in der Theorie eine wichtige Rolle gespielt haben muß, beweist nicht nur die Eintheilung des Aristoteles selbst — der doch schwerlich nach unwesentlichen Merkmalen eingetheilt haben wird — sondern auch einerseits die mythische Geschichte des „Jambos“, als des Spottverses, andererseits die hohe Vollendung der antiken Komödie.

Aristoteles theilt, wie wir bereits ausführlich erwähnt, die gesammte Poesie nach der Sinnesart der Dichter ein in Nachahmung des Edlern und des Minderedeln. In der lyrischen Dichtung korrespondirt der letztern Gattung der

Jambos, oder das Spottlied (bei uns Spottvers).

Dem antiken Jambos hat das musikalische, das Tonelement, gewiß so wenig gefehlt, wie den übrigen Gattungen der lyrischen Poesie. Die Spottverse wurden gesungen.

Der klassische Höhepunkt des Spottverses knüpft sich an den Namen des Archilochos.

Wenn wir ihm einen Aehnlichen heute an die Seite stellen sollten, könnte es nur Heinrich Heine sein. Beide waren vorwiegend lyrische Naturen, beide beherrschten die ganze Stimmung ihrer Zeit weit über die Grenzen ihrer Heimath und ihres Stammes hinaus, beide besaßen den zündenden Witz, den unfehlbar treffenden Mordstahl der Satyre, beide haben Personen gegeißelt, für alle Zeiten gestempelt und hie und da zur Verzweiflung getrieben, beide waren Meister der Form. Man hat Unrecht, Heine mit Aristophanes zu vergleichen. Denn Aristophones war eine vorwiegend dramatische Natur. Aber allerdings war Aristophanes — zwei Jahrhunderte später — der Archilochos des Dramas. Und insofern mag auch die Analogie mit Heinrich Heine stehen. Die Analogie besteht auch darin daß alle drei — Archilochos, Aristophanes, Heinrich Heine — Namen sind, mit denen man eine

ganze Gattung, Richtung, ein ganzes Zeitalter am Prägnantesten bezeichnen kann.

Die Spottverse des Archilochos haben einen hartherzigen Vater und dessen Tochter, die unglücklich Angebetete des Dichters, zum Selbstmord in den Fluthen getrieben. Hierdurch wurde ein Exempel von der furchtbaren Gewalt der satirischen Dichtung statuirt, welches in der ganzen antiken Weltanschauung nachhallte und es uns einigermaßen begreiflich macht, warum Aristoteles eine so schroffe Scheidewand zwischen dem subjektiv-satirischen und dem objektiv nachahmenden Dichtergeist zog.

Wir werden später sehen, wie Aristoteles, der die furchtbare Gewalt persönlicher Satire perhorreszirt, das Satirische gesäubert sehen will und dann auch in seiner Art bestehen lassen mag.

Die Abneigung des Aristoteles gegen das subjektiv-satirische Element mag es erklärlich erscheinen lassen, daß die „Poetik" über dieses so interessante Kapitel althellenischen literarischen Lebens nur die wenigen oben entwickelten Andeutungen enthält.

Die reiche Formfülle der Archilochischen Satire, ihre gewiß sehr wirksame Verbindung mit der Tonkunst — man denke an die parodistischen Arien unserer Singspiele! — hätte wohl

sehr dankbare Analysen auch für unser der Satire sehr ergebenes Zeitalter geliefert, wenn Aristoteles nicht der ganzen persönlich-satirischen Dichtung von Archilochos bis Aristophanes feindselig gegenübergestanden wäre.

B. Wortdichtung.

Sechszehntes Kapitel.

Das Heldengedicht.

Wir betreten bereits lichtere Stellen der Aristotelischen „Poetik“. Hier ist die Gedankenwelt des alten Kunstforschers überall faßbar, seine Regeln werden bei all ihrer Knappheit scharf und genau; die zwei Kapitel (in 23 und 24), in denen die Grundzüge der epischen Komposition entwickelt werden, sind in einem Lapidarstil geschrieben, der sie für Jahrtausende erhalten hat.

Für denjenigen, der sein Denken an Aristoteles schulen will, ist die Art und Weise, wie der genannte Denker seine Kunstregeln gewinnt, höchst lehrreich.

Nicht nur daß der Begriff der „Mimesis“ hier seine vollste Fruchtbarkeit entfaltet, sondern die Durchdringung und Harmonie zwischen dichterischer Praxis und philosophischer Theorie feiert hier ihre schönsten Triumphe.

Es ist rührend, mit welcher Bedingungslosigkeit Aristoteles den Homer als Muster nicht bloß der epischen, sondern jeder Dichtung hinstellt. Für jeden andern Dichter, so sehr er ihn anerkennen mag — Euripides, Agathon und eine Unzahl Dramatiker — hat doch Aristoteles eine tadelnde Nebenbemerkung. Keinem gönnt er so uneingeschränkt das Lob der Vollkommenheit, wie dem Homer.

Diese Anerkennung des Homer wirkt um so eindrucksvoller auf den Leser, als sie nicht absichtlich auftritt, nicht in schwülstigem Dithyrambenton, sondern hie und da wie zufällig eingeschoben und in den einfachsten, allerdings bezeichnedsten Worten ertheilt wird.

So lobt Aristoteles den Homer nicht blos wegen seiner hohen Gesinnung, die ihn an die Spitze der idealen Kunstdichtung stellt, er lobt ihn auch als Meister selbst in der niedrigen Gattung der Parodie; er lobt ihn als Schöpfer des naturgemäßen epischen Metrums, als Meister der Form, des Worts, der Charakteristik, mit einem

Wort als das klassische Musterbild jeglicher Dichtung.

Die Lehren, welche sich aus den Homerischen Dichtungen abstrahiren lassen, fallen wunderbar zusammen mit den Regeln, welche der philosophische Geist aus dem natürlichen Wesen der Dichtkunst schöpfen mag. Und darum die unbegrenzte Verehrung des Aristoteles für Homer, in dem sich gewissermaßen die Natur der Dichtung selbst für alle Zeiten klassisch geoffenbart hat.

Die Kehrseite dieser Bewunderung Homers ist die Verkleinerung der übrigen epischen Dichtungen der Hellenen. Aristoteles will neben der Iliade und der Odyssee nicht viel wissen von dem Kunstwerth der später an die troischen Begebenheiten sich lehnenden Gedichte, nichts von den „cyprischen Gedichten" und der „kleinen Ilias".

Es ist merkwürdig, daß Aristoteles bei all seiner Bewunderung Homer's sich der geschichtlichen Nothwendigkeit nicht entziehen kann, welche das Epos zurückdrängte gegen das Drama. Homer war unauslöschlich in der griechischen Bildung, aber mit dem Leben der Nation war doch später das Drama viel inniger verwachsen. Aristoteles spricht es nicht schulmäßig aus, aber er bezeichnet es deutlich, daß das Drama die höhere Kunstgattung sei, daß das Drama

all die frühern Entwicklungsstadien der erzählenden und der gesanglichen Dichtung zu einer höhern Welt in sich vereinigt und entwickelt habe. Aristoteles war eben ein Kind seiner Zeit und in seinen Anschauungen von der historischen Entwicklung der Kunst lag doch versteckt der Satz, daß der Fortschritt in der Gegenwart liegt. Aristoteles war eben kein Romantiker wie Plato, sondern im damaligen Sinne realistisch und modern.

Siebenzehntes Kapitel.

Die epische Composition.

Wir haben soeben berührt, daß Aristoteles trotz seiner unbegrenzten Verehrung Homer's doch die dramatische Form bevorzugte. Zwischen den Zeilen läßt sich lesen, daß Homer in Bezug auf Stoffe, sowie auf die Art der Behandlung auch Muster der Dramatiker war und sein konnte. Aristoteles geht so weit, zu behaupten, daß Epos und Tragödie sich in allen Bestandtheilen gleichen, beinahe denselben Anforderungen zu genügen hätten und daß das Drama fast nur durch die Anschauung und durch die größere Gedrängtheit oder Kürze der Handlung sich vom Epos unterscheide.

Diejenigen, welche sich an dieser Stelle über die Kunstregeln des Epos unterrichten wollen, müssen nun mit einigen hervorragenden Maximen

vorlieb nehmen und das Meiste, was nach Aristoteles auch auf das Epos paßt, aus dem Buche über das Drama sich ergänzen.

Aristoteles hat vom Epos keine so ausführliche Analyse gegeben, wie er sie bei der Tragödie mustergültig für alle Zeiten aufgestellt hat. Dennoch ist es in seinem Geiste gelegen, wenn wir die epische Dichtung genau nach den Begriffen zergliedern, wie Aristoteles die Tragödie für alle Zeiten zergliedert hat.

Wenn wir uns an das Muster der Definition der Tragödie halten, wie sie im 6. Kap. gegeben ist und eine Definition des Epos im Aristotelischen Geiste versuchen, so fallen uns folgende Merkmale ins Auge.

(Wir schalten hier, zur leichtern Orientirung die gedachte Definition der Tragödie ein: „Die Tragödie ist die nachbildende Darstellung einer ernsten, in sich geschlossenen Handlung von beträchtlichen Umfang, mittels einer Rede, welche durch verschiedene, gesondert je nach den Theilen des Dichtwerks zur Anwendung gelangende Art des Schmuckes verschönert ist und zwar eine durch handelnde Personen und nicht in der Form der Erzählung vollzogene Nachbildung, welche durch Erregung von Mitleid und Furcht die (zeitweilige) Befreiung von derartigen Gefühlen zum Erfolge hat".)

Das Epos fällt zunächst unter den Allgemeinbegriff der Nachbildung, Nachahmung.

Was und wer wird durch das Epos nachgeahmt?

Zunächst eröffnet sich nun die Aristotelische Kategorie, daß das Epos zu der Kunstgattung gehöre, welche das Edlere nachahme. Das Epos muß sich also zunächst durch idealen Stil auszeichnen. Es muß zwar die Charaktere wahr schildern, aber es muß aus der Wirklichkeit die schöneren Züge hervorheben, von den Charakteren die edlern und größern herauswählen und selbst dort, wo Leidenschaften und die Welt des Bösen geschildert werden müssen, die Züge möglichst veredeln. Die handelnden Personen sind darum aus den höchsten Sphären der Welt genommen, die Götter- und Heroenwelt, als die Träger des ethisch Höchsten, entfalten hier ihre Charaktere im Ringen mit dem Weltlauf.

So unstreitig Aristoteles dem Epos den idealen Charakter gewahrt wissen will, so möge man sich doch hier genau unserer Entwicklung des Aristotelischen Idealismus aus den früheren Kapiteln erinnern, um über seine Absichten nicht irre zu gehen. Der Idealismus des Aristoteles ist weder das Naturkind der Phantasie, noch die Weltflucht des Philosophen, sondern ein legitimer

Sprößling einer durch ein starres Sittlichkeitsgefühl gehobenen realistischen Weltauffassung. Der Aristotelische Idealismus ist keine Welt über der Welt, sondern eine Durchdringung von Idee und Materie dieser Welt.

Indem also Aristoteles vom Epos Nachahmung, wenn auch ideale Nachahmung verlangt, steht er immer noch auf fester realistischer Basis.

Nachzuahmen ist diese Welt, mit ihren Leiden und Freuden, mit ihren Strafen und Schicksalen, mit ihrem Wechsel und ihrer Gerechtigkeit.

Das Vorbild des Epos ist der reale Weltlauf, geformt durch philosophische, geklärt durch ideale Auffassung.

Der Weltlauf in seiner nackten Wirklichkeit ist noch nicht der wahre Weltlauf. Die Wirklichkeit ist zu breit, zu unvermittelt, oft zu flach, oft irreführend Die Wirklichkeit hat keine Einheit, der Zufall treibt in ihr noch zu sehr sein tolles Spiel.

Unsere heutige Auffassung ist zwar in diesem Punkte weit über diejenige des Aristoteles hinausgeschritten. Wir sehen auch in der Geschichte nur eine Kette von Nothwendigkeiten Aber darum sind des Aristoteles Anforderungen an das Epos, wie an die Dichtung überhaupt, nur doppelt gewiß.

Das Epos gibt dem Weltlauf die Ein-

heit und Nothwendigkeit zurück. Die Begebenheiten, welche das Epos schildert, hängen alle zusammen und verhalten sich zu einander wie Grund und Folge. Die Charaktere wirken nicht zufällig, sondern nach innerer Nothwendigkeit.

Da aber das Epos nicht den Weltlauf als die Summe aller Begebenheiten zu schildern hat, — das wäre ja nur Aufgabe der Geschichte — sondern nur das Bild, die Nachahmung des Weltlaufs, zu geben hat, so sucht es dieses Bild an einer hervorragenden („ernsten") Begebenheit zu entwerfen.

Auf diese Begrenzung des epischen Stoffes legt Aristoteles großes Gewicht und er lobt den Homer so sehr, weil er ein so weitschichtiges Ereigniß, wie den trojanischen Krieg, in einen verhältnißmäßig schmalen Rahmen zu drängen verstand.

Er lobt die Kunst des Dichters, der die wichtigsten Partien herauszugreifen und vieles Dazwischenliegende der Ergänzung des Hörers anheimzugeben wußte. Das Verschweigen ist so wichtig, wie das Erzählen. Man kann aus Aristoteles die vorzügliche französische Sentenz herauslesen: „Langweilig ist nur: Alles zu sagen." Das Verschweigen von einer Masse Zwischengliedern, Füllsel, ist dem Schatten

in der Malerei zu vergleichen. Gerade der Schatten, der Mangel an Licht, macht die Gegenstände plastisch, bedeutend, übersichtlich, voll.

Damit will aber Aristoteles keineswegs eine hastige, sprungweise, an einem Faden verlaufende Darstellung befürwortet haben.

Aristoteles diktirt als Gesetz für das Epos die Mannigfaltigkeit neben der Einheit, die Breite neben der Geschlossenheit, den Kontrast neben der Harmonie.

Aristoteles, der Psycholog, verliert auch bei den Erörterungen über das Künstlerische nie die Gesetze der Aufmerksamkeit, der Spannung aus den Augen.

Da das Einförmige und Uebersichtliche ebenso ermüdet, wie das Allzumannigfaltige und Unübersehbare, so ist der Geschlossenheit der epischen Handlung die Episode gegenüberzustellen, der zu rasche Lauf der Phantasie durch die Schilderung einzudämmen, der allzulogische Gang der Handlung durch das Wunderbare und Ueberraschende immer innerhalb der Grenzen des Zweckvollen, Motivirten und Glaubhaften aufzufrischen und die Spannung durch unerwartete Wendungen der Handlung bis zum Schluß aufrecht zu erhalten.

Hiermit hat Aristoteles die Kunst des Erzählers für alle Zeiten in sichere Merkmale gefaßt.

Manches, was sich den modernen Begriffen nicht ganz anschmiegt, läßt sich doch in modernem Geiste weiterentwickeln. Wenn Aristoteles beim Drama zugibt, daß es seine Stoffe auch frei erfinden kann, daß Geschichte und Sage der freien Willkür des Komponisten unterliegen, so läßt sich wohl denken, daß Aristoteles diese Freiheit des Dichters auch beim Epos nicht beschränkt hätte, wenn nicht das griechische Epos im Homer seinen Höhepunkt für immer erreicht hätte und zu Aristoteles' Zeit bereits ganz abgeblüht wäre. Aristoteles ist ja auch in seiner Auffassung der Poesie bis in das tiefste Wesen vorgedrungen. Er will ja durch die Poesie den Weltlauf geschildert wissen, und kann sich dieser Weltlauf auch in der Erstürmung Ilions oder in den Irrfahrten des Odysseus wiederspiegeln.

Das Epos schildert das Glück und den Jammer der Welt und schildert beide im engsten Zusammenhang mit der sittlichen Bestimmung des Menschen.

Das Epos geht von unserem Gefühlsmittelpunkt aus. Es schildert hervorragende Menschen, wie sie handeln und leiden und zeigt das Menschenlos in engster Beziehung zur Weltgerechtigkeit.

Das Epos kann also nicht blos darauf aus-

gehen, Begebenheiten noch so glänzend, Charaktere noch so treffend zu schildern, sondern es muß das menschliche Schicksal, das Gefühl zum innersten Mittelpunkte haben.

Der Zweck des Lebens ist ja — dies ist der Kern des Aristoteles — die Glückseligkeit. Glückseligkeit ist aber die Harmonie von Gefühl und Sittlichkeit. Wenn demnach das Epos das Leben schildern will, hat es keinen andern Inhalt, als das Ringen der Menschheit nach Glückseligkeit darzustellen.

Es ist demnach klar, daß nicht blos die Tragödie Gefühle darzustellen und zu erregen hat, sondern daß auch das Epos zum Herzen des Hörers sprechen muß. Der Epiker muß rühren und erschüttern, so gut wie ergötzen, erfreuen und versöhnen.

Auf diese Gefühlsseite der Epik scheint in unseren heutigen Poetiken sehr wenig Gewicht gelegt zu sein. Die Betonung derselben gehörte zu den wichtigsten Absichten des Aristoteles. Er hat sie bei der Behandlung des Epos nicht so ausgeführt, wie bei der Behandlung der Tragödie. Aber in der Theorie der Tragödie wird der Epiker viel Fingerzeige auch für seinen Gegenstand finden.

Interessant ist die hingeworfene Bemerkung des Aristoteles über den Umfang des Epos.

Er glaubt, derselbe ließe sich unschwer von der Homerischen Ausdehnung auf die Länge einer Tetralogie reduziren. Ueberall der moderne Instinkt!

Wenn wir hier die Theorie des Epos erschöpfen wollten, müßten wir jetzt auf die Analyse der Bestandtheile übergehen, auf den Bau der Fabel (Mythos), auf die Charaktere (Ethos und Pathos), auf die Sentenz und Diktion (das Rhetorische), sowie auf den äußern Vortrag.

Doch die hier genannten Bestandtheile werden beim Drama ausführlicher und gleichwerthig für beide Dichtgattungen behandelt.

Was die äußere Form des Epos betrifft, ist ein Widerspruch auffallend bei Aristoteles. Während er im ersten Kapitel der „Poetik" dem Metrum überhaupt keine Bedeutung für den poetischen Gehalt beilegt und sich ebensowohl eine poetische Prosa, wie eine metrische Philosophie und ebenso eine Elegie im epischen Versmaß, wie ein Epos in allerlei Metren denken kann: äußert derselbe Aristoteles im 24 Kapitel der „Poetik", daß das heroische, von Homer gebrauchte Versmaß das allein natürliche für das Epos sei. Auch in diesem Widerspruch ist der moderne Instinkt des Aristoteles nicht zu verkennen.

In Bezug auf die epische Sprache ist

der Ausspruch des Aristoteles bemerkenswerth, daß der Dichter die leeren Stellen am meisten schmücken müsse, wie denn die Sprache des Epos im Vergleich die bilderreichste sein kann.

Was den äußern Vortrag betrifft, ist es nach obiger Eintheilung der Poesie in Ton-, Wort- und handelnde Dichtung klar, daß das Wort die Hauptrolle beim Epos spielt. Dieses Wort ist in der That als gesprochenes Wort zu denken, gesprochen mit der ganzen melodischen Wirkung des Homerischen Verses, mit dem wunderbaren Nachdruck, den die Meisterschaft Homerischer Sprache dem Vortragenden, dem Rhapsoden, von selbst gewährt.

Wie weit der Rhapsode durch musikalische Begleitung unterstützt wurde, ist nicht festzustellen. Jedenfalls nennt Aristoteles den rhapsodischen Vortrag im Gegensatz zum Gesang. Daß in den Vortrag Homerischer Gedichte sich allmälig ein gewisses Raffinement einschlich, ist aus den Worten des Aristoteles ersichtlich, „daß ja auch der Rhapsode — er nennt Sosistratos — zu viel sichtbare Zeichen beifügen könne."

Es ist möglich, daß spätere Zeiten, um die bereits gewöhnlchen homerischen Vorträge aufzufrischen, dieselben mit musikalischer Begleitung und mit mimischem Ausdruck zu würzen versuchten.

Achtzehntes Kapitel.

Das komische Epos.

Nach der ethischen Eintheilung der Kunst muß auch dem idealistischen Epos, dem Heldengedicht, der Schilderung sittlich hoher Ereignisse und Charaktere, eine mehr realistische Form des Epos gegenüberstehen.

Es wäre dies nach Aristoteles' Auffassung das komische Epos. Aristoteles erwähnt diese Gattung nur an einer Stelle, in Kap. 4., und wie durch die ganze „Poetik" ein Zug von Geringschätzung des satirisch-komischen Stils geht, finden wir in der „Poetik" auch keine nähere Erörterung des komischen Epos. Der gebührende Platz dazu hätte sich nach Kap. 24. oder nach Kap. 26. gefunden, nachdem die Komposition des Heldengedichts erschöpft und selbst die Parallele zwischen Epos und Tragödie gezogen war.

Nach dieser Parallele bricht die „Poetik“ plötzlich ab. Es sollte in den verloren gegangenen Kapiteln 27 u. f. sicherlich die Komödie und sollte vielleicht mit ihr parallel das komische Epos behandelt worden sein?

Die Klage über den Verlust dieser Kapitel ist unnütz. Man muß sich mit der Zusammenfassung anderwärts zerstreuter Bemerkungen und mit den daraus von selbst folgenden Ergänzungen begnügen.

An der einen Stelle, an welcher Aristoteles über das komische Epos spricht, tritt wieder nur die grelle Unterscheidung hervor, welche Aristoteles zwischen dem Satirischen und dem Komischen macht.

Das rein satirische, das ist persiflirende Element, welches sich nicht scheut, auch das Persönliche, das Häßliche, das Laster darzustellen, verwirft Aristoteles.

Auch das komische Epos soll Gestalten, Charaktere, Handlungen (Aristoteles fordert ausdrücklich Handlung vom komischen Epos) schildern, wenn auch aus niederer Sphäre.

Die Welt der komischen Nachahmung ist die Alltäglichkeit, die Wirklichkeit und ihre Charaktere mit allen ihren Unvollkommenheiten, Gebrechen, Thorheiten und Nichtigkeiten.

So wie Tragödie und Epos sich an die

ernsten Gefühle wenden, neben der ästhetischen Erheiterung auch rühren und erschüttern wollen, so hat das komische Epos neben seiner wahrheitsgetreuen Tendenz und seinen künstlerisch zu erregenden Gefühlen zunächst auf den ästhetischen Effekt des Lachens hinzuwirken.

Aristoteles betont das rein „Lächerliche", wie wir heute sagen würden das Komische, zu stark, setzt es zu oft der zersetzenden Satire entgegen, als daß wir nicht hierin einen Pol der Aristotelischen Kunsttheorie erkennen sollten.

Die Kunst bewegt sich daher nach der Auffassung des Aristoteles zwischen den beiden Polen der Rührung und der Erheiterung.

So trivial dies klingt, man wird nicht fehl gehen, wenn man das Weinen und Lachen als die kräftigsten Bezeichnungen für die Polarität der Kunstwirkungen im Aristotelischen Sinne betrachtet.

Diese anscheinend so kräftige Trivialität gewinnt aber eine ganz andere Beleuchtung, wenn man hinzunimmt, daß Aristoteles das edle Maß in allen Dingen vorschreibt, wenn man hinzunimmt, daß Aristoteles ebenso ausdrücklich die Rührkomödien verdammt und damit jede Gefühlsseligkeit als unschön aus der Kunst verbannt, als er auch die pöbelhaf-

ten Späße verdammt und nur das edle, feine Lachen, das ironische, durchgeistigte Lächeln als anzustrebende Wirkung sowohl in der Kunst als auch von der Rednerbühne empfohlen haben will.

Das komische Epos wird demnach sich fern halten vom Häßlichen und vom Laster, es wird vermeiden, durch äußerliche Späße und rohen Kitzel zu wirken, es wird seine komische Kraft aus der Schilderung unzulänglicher, mit den Mängeln der Alltäglichkeit behafteter Charaktere holen, welche im Kampf mit der Welt sich eben nur lächerlich machen können.

Aristoteles führt als Muster des komischen Epos wiederum Homer und zwar dessen Werk: „Margites" an.

Nach den Ueberlieferungen war Margites eine Art „Gschaftlhuber":

„Viele Geschäfte verstand er; doch
schlecht verstand er sie alle."

Nach dieser kurzen, aber bezeichnenden Charakteristik wäre das „komische Epos" des Aristoteles nichts Anderes als ein „Sittenepos", analog zu den „Sittenkomödien", wie sie zur Zeit des Aristoteles im Schwunge waren. Die Charakterkomödie des Menander, des antiken Molière, ins Epische übersetzt, das wäre so ungefähr der In-

halt und Begriff des von Aristoteles gewünschten „komischen Epos".

Das Lachen wäre natürlich dabei die Hauptsache. Die Nadelstiche, die tödtlichen Hiebe der Satire, fielen weg. Aber erheitern müßte das komische Epos in erster Linie, wenn es seinen „Zweck" erfüllen sollte.

Eine Analyse des Lachens würde weitere Merkmale für den Begriff des komischen Epos, wie es Aristoteles wünscht, liefern. Doch sind die mancherlei Anhaltspunkte, welche zur Erörterung des Aristoteles'schen Begriffs des Komischen führen, besser in den Kapiteln über die Komödie zu verwerthen

Nur noch nebenbei, daß Aristoteles als das angemessenere Versmaß für die (satirische) komische Gattung den Jambus betrachtet.

Neunzehntes Kapitel.

Mittelgattungen.

Aristoteles hält sich scheinbar nur an die großen Züge der Kunst; das Homerische Epos, der Dithyrambos, die ideale Tragödie — das sind so ungefähr die Haupttypen seiner „Poetik". Ebenso theilt er die Poesie in großen Zügen nach den Darstellungsmitteln in drei Hauptgattungen ein, in die Darstellung durch Wort und Töne, in die Darstellung durch das Wort allein, in die Darstellung durch Handelnde im Element des Worts.

Die griechische Poesie hat sich sowenig, wie irgend eine Poesie der Welt, an die logischen Marksteine gehalten. Die logische Unterscheidung ist nur ein Hilfsmittel des Verstandes, um Verwandtes zusammenzufassen und Verschiedenes aus einanderzuhalten. Je höher die Ab-

straction geht, desto werthvoller die Uebersicht, desto mehr verläßt sie aber auch die Wirklichkeit, in dem sie durch starre Scheidewände das Individuelle und Zusammenfließende vernichtet.

Für das Individuelle der Poesie zeigt sich in der uns heute erhaltenen „Poetik" wenig Sinn. Allerdings verkennt Aristoteles die Phasen der geschichtlichen Entwickelung, namentlich beim Drama, nicht, er liebt es aber, immer auf vollendete Muster zu dringen. So ist sein Muster für heroisches und komisches Epos Homer. So nennt er Euripides den tragischesten Dichter. So bezeichnet er in der Analyse der Tragödie eine bestimmte Form der Handlung als die schönste.

Aristoteles ist hierin abstrakt und ideal.

Doch sein empirischer Blick täuschte ihn weder darüber, daß sich das individuelle Leben der Poesie nicht in die abstrakten Spezies einschachteln lasse, noch, daß oft die von der Theorie verworfenen Mittelgattungen sehr viel Anklang in seiner Nation fanden.

Die Sonderung in Ton- und Wortdichtung fand viele Schwierigkeiten vor. In der reinen Wortdichtung machte das Metrum selbst Schwierigkeiten. Aristoteles ist an einer Stelle unschlüssig darüber, ob selbst das Metrum unbedingt nothwendig zur Poesie sei. Da die eigentliche Kunst

im Nachbilden liegt, so könnte es ja eben so gut ein prosaisches Epos geben.

Wie weit ist da noch Aristoteles von der Theorie unseres Romans entfernt?

Ebenso macht dem Aristoteles das Lehrgedicht Schwierigkeiten. Es tritt in poetischem Gewande, im Schwunge des Rhythmus, in den Farben der Poesie auf. Und ist es doch Poesie? Aristoteles ist geneigt die Frage zu verneinen, obwohl er selbst auf den philosophischen Gehalt der Dichtkunst dringt.

Andererseits verhehlt sich Aristoteles nicht, daß es bloße Wortdichtungen gibt, die doch eigentlich zur lyrischen Gattung gehören. Er nennt ausdrücklich die Elegie, die der Form nach zum Epos gehört, ihrem innersten Wesen nach aber subjectiv und lyrisch ist.

Die Mittelgattungen einer Solonischen oder Theognisischen Dichtung sind schwer in dem Rahmen der Aristotelischen Definitionen unterzubringen.

Für den empirischen Zug des Aristoteles zeugt es aber entschieden, daß er diese Schwierigkeit der Mittelgattungen berührt, wenn auch nicht gelöst hat. Die Lösung dieser Schwierigkeiten war der modernen, vor einem unendlichen Reichthum individueller poetischer Entwickelungen stehenden Kunsttheorie vorbehalten, welche den Aristotelischen

Kardinalbegriff der „Mimesis„ in einem höhern aufhob

Manche der von uns bezeichneten Schwierigkeiten und Unzulänglichkeiten mögen in der ursprünglichen, uns verloren gegangenen Fassung der „Poetik“ nicht vorhanden gewesen sein.

Wir treten in dem nächsten, fortsetzenden Buche in ein lichteres Gebiet der Aristotelischen Aesthetik.

Bei dem Rückblick auf unsere bisherigen Resultate werden wir bei dem Schwankenden und Flüchtigen vieler Begriffsbestimmungen doch die bestimmte Ahnung einer sehr reichen und gegliederten Gedankenwelt gewinnen, welche mit der ursprünglichen Fassung und manchen Theilen der „Poetik“ verloren gegangen ist.

Dichtkunst des Aristoteles.

Anmerkungen und Nachträge.

Lessings Stil.

Zum Vorwort.

Lessing's Stil hat von Anbeginn Bewunderer und Neider gefunden. Gegen Letztere vertheidigt sich Lessing in seinem „Antigöze" mit Worten, deren Explikation allein hinreicht, eine neue Stillehre zu begründen. Aus diesen Selbsturtheilen geht hervor, daß sein Stil durchaus kein Werk der Inspiration war, wie etwa derjenige Shakespeare's, sondern aus einer tüchtigen Belesenheit einerseits, aus dem gründlichsten Studium des Stils andererseits, hervorging. Lessing's Stil ist ein durch die größte Schärfe und Kraft des Denkens glänzend geschliffener Krystall.

Freilich gewinnt dieser Stil seine eigenthümliche packende Gewalt nicht allein durch die Form, sondern noch vielmehr durch den Gehalt. Wenn Börne sagt: „Der Stil sind die

Gedanken", so sagte schon vor ihm Lessing: „Es kommt wenig darauf an, wie wir schreiben, aber viel, wie wir denken". Ja, Lessing geht noch weiter. Gedanken werden wohl hinreichen, einen geistreichen Schriftsteller zu erzeugen, aber einen großen Schriftsteller erzeugt — nach Lessings Ansicht und Beispiel — nur die seinen Gedanken innewohnende Wahrheit. Auch ein verlogener Schriftsteller kann geistreich sein, wirken für immer wird nur der Wahrheitsliebende.

Und dieser Charakter macht Lessing so groß. Man muß demnach Börne ergänzen und sagen: „Der Stil sind Gedanken, hervorgegangen aus dem Charakter."

Danzel in seinem geistreichen „Leben Lessings" versucht eine Analyse des Lessing'schen Stils, die indeß keinen Anspruch darauf macht, erschöpfend zu sein. Danzel findet höchst scharfsinnig ein eigenthümliches Merkmal des Lessing'schen Stils heraus, indem er auf dessen Verwandschaft mit dem Dialog hinweist. Dieser Dialog wendet sich oft auf den Sprecher selbst zurück und ist dann ein Monolog, in welchem der Sprecher sich in zwei Personen theilt, fragt, einwendet und Antwort gibt.

Es berührt sich damit, daß Lessing seinen Stil dadurch entschuldigt, daß „er durch das

Theater verdorben sei.“ Der dramatische Dialog spinnt sich nämlich nach Lessing meist nach der Ideenassociation fort und das habe sich auch in seinen prosaischen Stil eingeschlichen.

Doch ist hiemit Lessing's Stil weder erschöpfend charakterisirt, noch seine Gesetzmäßigkeit ergründet.

Herder hat versucht, Lessing's Stil genau zu begreifen. Heinrich Heine, gewiß in seiner Art ein Muster des Stils, definirt Lessing's Stil also: „Das schöne Wort Büffon's, der Stil ist der Mensch selber“, ist auf Niemanden anwendbarer, als auf Lessing. Seine Schreibart ist ganz wie sein Charakter, wahr, fest, schmucklos, schön und imposant durch die inwohnende Stärke. Sein Stil ist ganz der Stil der römischen Bauwerke: höchste Solidität bei der höchsten Einfachheit; gleich Quadersteinen ruhen die Sätze aufeinander, und wie bei jenen das Gesetz der Schwere, so ist bei diesen die logische Schlußfolge das unsichtbare Bindemittel . . . . . Noch viel weniger finden wir jene Gedankenkaryatiden, welche Ihr „la belle phrase“ nennt.“

Nur im Vorbeigehen sei bemerkt, daß man Lessing's Vortrag nie ganz würdigen wird, so lange man nicht seine geheimen Beziehungen zu den Vorschriften der Dialektik, also

die eigentliche logische und philosophische, wenn man will die rhetorische Grundlage seines Stils klar vor sich sehen wird.

Mit Lessing's Stil befaßt sich neben vielen Biographen und Aesthetikern neuerdings sehr ausführlich Dr. August Lehmann in „Forschungen über Lessing's Sprache" (1875).

In einem Bande von 276 Seiten erweist sich Lehmann als außerordentlicher Kenner Lessingscher Sprach- und Stileigenthümlichkeiten. Lehmann's Methode ist die eines Naturforschers. Und doch bleibt Lehmann an der Oberfläche des Lessing'schen Stils, an seiner Liebe zu Metaphern, hängen und führt uns nicht in die innern Geheimnisse dieses Stils ein.

Wenn Lehmann, ein solcher Kenner Lessings, auch auf die andern und wichtigeren Partien des Lessing'schen Stils seinen Scharfsinn verwendete, so würden erst seine Forschungen einen würdigen Abschluß finden. Freilich läßt sich das nur mit Zuhilfenahme antiquarischer Studien leisten. Denn Lessing ist, soweit er nicht er selbst ist, ganz auf das klassische Alterthum, selbst wo er von dem französischen Renaissancestil beeinflußt ist, zurückzuführen.

Die Bibliothek des Aristoteles.

Zu Kap. 1.

Aus innern Gründen wehrten wir uns gegen die Anerkennung des heutigen Textes, als sei derselbe von Aristoteles selbst so niedergeschrieben worden. Diese deductive Vermuthung erhält ihre inductive Bestätigung durch die bekannten Nachrichten des Strabo und Plutarch, wonach die gesammte Bibliothek des Aristoteles von seinem Schüler Theophrast übernommen, von diesem an Neleus vermacht wurde, Neleus sie wieder seinen Verwandten in Kleinasien übergab, die aus Furcht vor der Büchergier der pergamenischen Fürsten dieselbe unter der Erde vergruben. Nach denselben Quellen soll um das Jahr 100 vor Christus Apelliko von Teos die Bibliothek aufgespürt, an sich gekauft, nach Athen gebracht und dort die Handschriften des Aristoteles nach Ausfüllung der Lücken veröffentlicht haben. Aus Athen brachte um das Jahr 86 Sulla die Handschriften nach Rom. Der Grammatiker Tyrannio machte aus denselben Auszüge, und überließ sie dem Aristoteliker Andronikus

(um 70 vor Chr.), der eine neue Ausgabe derselben veranstaltete und einen Katalog entwarf.

So weit die historischen Mittheilungen. Aus ihnen geht hervor, daß die Urhandschrift des Aristoteles uns unwiederbringlich verloren ist, daß die Schriften des Aristoteles von Uranbeginn in sehr verschiedenen Rezensionen kursirten. Zunächst in der Schulausgabe, da die Peripatetiker die Hauptlehren des Aristoteles doch irgendwie fixirt haben mußten. Da das System des Aristoteles noch nicht äußerlich abgeschlossen war — Aristoteles hatte überhaupt nicht länger als zwölf Jahre gelehrt und wurde in seiner Wirksamkeit durch die antimacedonische Partei in Athen, die ihn unter dem Vorwande der Gottlosigkeit entfernte, unterbrochen — so mögen seine Nachfolger dieses System abgeschlossen und Vieles, als aristotelisch, in den Kurs gesetzt haben, was nicht aristotelisch war.

Eine zweite Rezension kam zwei Jahrhunderte später durch Apelliko in Athen in Kurs, der die aufgefundene Bibliothek des Aristoteles benutzte, dabei aber viel Fremdes mit Ursprünglichem verbunden und viele Lücken aus der bestehenden Tradition ergänzt haben mochte.

Dieser zweiten Rezension folgte die dritte des Tyrannio in Rom, der die Sammlung des Apelliko ganz willkürlich zu Auszügen be-

nutzt (daher wohl auch der auszügliche Stil der meisten unter dem Namen des Aristoteles veröffentlichten Schriften!) haben mag.

Aus diesen Auszügen machte erst Andronikus, mit Zuhilfenahme der Schultradition, denjenigen Aristoteles fertig, der im Großen und Ganzen den heutigen Lesarten zu Grunde liegt. Diese neue Schulausgabe mochte den damaligen Ansprüchen am Meisten genügen, da die früheren ganz verschwunden sind und die ältesten syrischen und arabischen Codices, von denen wir ausführlichere Kunde haben, keinen andern Text gehabt zu haben scheinen, als der uns von den abendländischen Schulen und Klöstern aus überliefert wurde. Es scheint demnach schon recht früh diese Ausgabe des Andronicus sich verbreitet und festgesetzt zu haben.

Indeß ist uns trotz der großen Ausdehnung der Sammlung des Andronicus nicht Alles, was als aristotelisch feststeht, erhalten. Der Katalog des Diogenes Laertius weicht in Vielem von unserem heutigen Katalog ab.

Die Untersuchungen von Bernays erstrecken sich auf die dialogischen Schriften des Aristoteles, die nur in wenigen Bruchstücken vorhanden sind. Wären diese Dialoge näher bekannt, so wäre aus ihnen ein sicherer Rückschluß auf den Stil des Aristoteles zu

ziehen. Die dialogiſche Form iſt jedenfalls eine freiere Form, die ſich mit abgeriſſenem Excerptenſtil keineswegs verträgt. Wenn nun auch Ariſtoteles in der poetiſchen Anlage dieſer Dialoge mit Plato nicht konkurriren konnte, ſo waren dieſelben doch nothwendigerweiſe dem Geſchmack eines weniger philoſophiſch, als äſthetiſch gebildeten Publikums gewiß mehr angepaßt.

Geist der Logik.

Zu Kap. 2.

Man muß in der Geschichte der griechischen Philosophie genau scheiden zwischen dem intuitiven und dem deduktiven Stadium.

Die Intuition berührt sich eigentlich noch zu sehr mit der Poesie, um für Philosophie gelten zu können. Nichtsdestoweniger kann die Intuition als der fruchtbarste Boden der Philosophie angesehen werden.

Aus der Intuition geht neben der Poesie auf der einen Seite, der die Religion auf anderen Seite hervor. Darum ist nicht nur jede Poesie ursprünglich religiös, sondern auch jede Religion nothwendig poetisch.

Und doch enthalten Religion und Poesie von Anbeginn philosophische Elemente Die Poesie ist das erste geordnete Bild der Wirklichkeit, die Begriffswelt in den Farben und Formen der Anschauung noch konkret dargestellt.

Die Religion ist die erste, großartige Anwendung des Causalitätsbegriffs und

die erste Fundgrube moralischer Allgemeinsätze.

Die wahre Philosophie scheidet aber aus der Intuition und ihren großen Reichen, der Poesie und Religion, erst vermittelst der Deduktion.

Alle griechische Philosophie vor den Sophisten ist noch intuitiv, poetisch durchsetzt und mit der Religion verwandt.

Die Sophisten erst schaffen die Deduktion und bahnen dem vorurtheilslosen, unpoetischen, kühlen Denken den Weg.

Die Sophisten finden die Elemente des Denkens, den Begriff, sammt seiner Analyse, der Definition, sie bringen den Syllogismus in Anwendung, bringen durch Trugschlüsse das griechische Denken in Gährung, bis Aristoteles nicht nur das feste Gebäude der Logik aufführt, sondern auch allen Lug der Sophistik für immer vernichtet, womit Sokrates begann.

Unsere Zeit hat wohl in der Induktion eine ganz neue Art der Gedankenbewegung gefunden, damit aber die Deduktion durchaus nicht überflüssig gemacht, da man wohl auf dem Wege der Induktion neue Wahrheiten findet, die neuen Wahrheiten aber immer nur noch auf dem Wege der Deduktion anwenden kann.

Aristoteles kennt wohl die Induktion weder dem Namen nach, noch im Prinzip, er übt sie

aber faktisch, indem er viele seiner Wahrheiten auf dem Wege einer gründlichen Empirie findet. Und dieser empirische Geist des Aristoteles macht denselben auch so eminent logisch.

Denn die größte Kraft der Logik ruht nach unserem Urtheil weder in dem Kapitel von den Schlüssen, noch in dem Kapitel von den Sätzen.

Der Schluß ist doch eigentlich Nichts mehr, als eine Verknüpfung oder Lösung von Begriffen je nach dem Umfang des einen oder andern Begriffs. Und der Satz ist doch nur die Verknüpfung oder Scheidung irgend eines beliebigen Merkmals von dem Allgemeinbegriff.

Der Begriff spielt also in Beiden, sowohl im Satz als im Schluß, die entscheidende Rolle. Das Herabsteigen des Begriffs in seinen Umfang ist der Schluß. Das Aufrollen des Begriffs in seine Merkmale ist das Urtheil.

Da nun der Begriff das A und O jeder Logik ist, so ist derjenige der beste Logiker, der am besten zu definiren und Begriffe zu bilden weiß.

Die Bildung der Begriffe ist aber am sichersten auf den induktiven Weg zurückzuführen. Aristoteles hat statt der Induktion die Empirie, die ihn fast ebenso sicher leitet.

Die Empirie selbst geht auf die Anschauung zurück und nur das fabelhafte Talent

der Anschauung, verbunden mit einer lebenslangen Uebung derselben, hat Aristoteles zu dem dominirenden Logiker gemacht, als den wir ihn heute noch bewundern müssen.

Die Gabe der Anschauung hängt aber wenig mit dem scholastischen Gebrauch der Logik zusammen und darum nannten wir den Geist des Aristoteles so vorzugsweise logisch organisirt, weil die wenigsten sogenannten „logischen Köpfe“ neben syllogistischer Geschicklichkeit auch die Gabe der Empirie in so hohem Grade besitzen, wie Aristoteles.

Die arabische „Poetik".

Zu Kap. 3.

Welcherlei Lücken die „Poetik" enthält, ist in diesem wie in den folgenden Kapiteln genugsam aufgezeigt. Die klassischen Stellen, welche auf diese Lücken hinweisen, sowie die einzelnen anderweitig geretteten Fragmente übergehen wir und verweisen nur kurz auf das treffliche Werk von Johann Vahlen: „Aristotelis de arte poetica liber. Iterum recensuit et adnotatione critica auxit etc. Berolini 1874."

Bekanntlich fließen unsere heutigen Handschriften und Ausgaben der „Poetik" höchst wahrscheinlich alle aus dem Codex Parisinus aus dem eilften Jahrhundert her. Das eilfte Jahrhundert ist weit genug von der Zeit entfernt, in welcher man noch die ganze Poetik (entweder in zwei Büchern oder in wesentlich mehr Kapiteln) lesen konnte. Jede Spur, welche auf diese ältere Poetik zurückführt, kann demnach nur willkommen sein.

Wir können nicht umhin, auf eine ältere Abhandlung von uns hinzuweisen, welche in der

einst von uns redigirten „Dramaturgischen Wochenschrift“ (Leipzig, Priber, Jahrgang 1869, Seite 161—165 und 183—187) erschienen ist. Dieselbe ist von den Aristotelikern weniger gewürdigt worden, als unsere Schrift über die „Katharsis ꝛc.“ und wollen wir hier daraus das Wissenswertheste wiederholen.

Auf der Leipziger Rathsbibliothek las ich in dem oben angeführten Jahre einen hebräischen Codex, der die Philosophie des Aristoteles nach den Commentaren des arabischen Philosophen Averroes enthielt.

In diesem Codex befand sich auch der Commentar zur „Poetik“. Dieser hebräische Commentar schließt mit den Worten: „Wir sind nun zu Ende mit dem Inhalt der Poetik des Aristoteles und zugleich liegt die Logik desselben vollendet vor uns. Und es geschah die Vollführung dieser Uebersetzung zum Zweck der Logik von Thodros Thodrosi, im 3. Monat des 97. Jahres des 6. Jahrtausends (1327) und zwar im Dorfe Trinquetalais, dem Ort meiner Wohnung, welche liegt am Strome Rhodan, welcher die Grenze zwischen ihm und Arelat, der Stadt meiner Geburt, bildet. Gelobt sei, der mir geholfen, Amen.“

Der gleiche hebräische Text lag einer lateinischen Uebersetzung zu Grunde, welche

in der Aristoteles-Ausgabe von 1562 (Venetiis, apud Junctas) erschien. Dort führt die „Poetik" den Titel: „Averrois Paraphrasis in librum Poeticae Aristotelis. Jacob Mantino Hispano Hebraeo, Medico interprete."

Sowohl jener hebräische, als auch dieser lateinische Text stimmten wörtlich überein und geben wir in Folgendem die Analyse der Averroes-schen Paraphrase der Aristotelischen Poetik.

Das Manuskript der „Poetik", welches der arabischen Paraphrase unterlag, war zunächst ein syrisches, da der griechische Aristoteles erst auf dem Wege nestorianischer Christen den Arabern bekannt wurde. Aber auch der Text des Averroes war kein vollständiger mehr.

Averroes spricht über diese Mangelhaftigkeit, am Schluße der „Poetik" sich folgendermaßen aus:

„Wir fanden übrigens, daß Aristoteles in diesem Buch wenig von diesem Gegenstand spricht, und wir glauben, daß dieses Buch nicht richtig übersetzt worden ist, da ja noch so vieles zu erledigen war von den übrigen Unterschieden der Dichtgattungen, die bei den Griechen üblich waren, deren Erklärung Aristoteles ja am Eingange versprochen hatte. Was jedoch von allgemeiner Bedeutung vergessen wurde, ist die Behandlung des Lustspiels. Aber vielleicht war es genügend

über die Tragödie zu sprechen, da man leicht auf das Gegentheil die Anwendung machen konnte."

Was uns jedoch die Averroes'sche Paraphrase in der That Neues, Bemerkenswerthes bietet, das ist theils Aufklärung im Einzelnen, theils ein anderer Wurf des Ganzen, theils eine eigenthümliche Physiognomie des arabischen und maurischen Zeitalters, die durch die griechische Unterlage hindurchblickt. Wir haben hier keine blos wörtliche Uebersetzung vor uns, sondern eine mit arabischen Glossen durchzogene, freie Behandlung der poetischen Regeln, die ein arabischer Philosoph in seinem griechischen Vorbild antraf.

Gleich zu Anfang fällt uns die gänzlich andere Eintheilung des Stoffes auf. Die griechische Poetik des Aristoteles, so weit uns erhalten und überliefert, gliedert sich in 26 Kapitel, die nach einem tüchtigen Grundriß aufgebaut sind.

Averroes kündigt gleich zu Anfang an, daß er die Worte des Aristoteles, die von allgemeiner Gültigkeit wären, zum Gebrauch seiner arabischen Landsleute in sieben Kapitel zusammenziehe.

Diese sieben Kapitel gliedern sich so, daß — allerdings auch mit einigen für uns bisher nicht zu erklären gewesenen Fehlern in der Anordnung — Kapitel 1 mit der Ueberschrift: „Zahl und Beschaffenheit der Kunstgattungen;

die poetische Sprache" sich mit Kapitel 1 des Grundtextes deckt, Kapitel 2, mit der Ueberschrift: „Unterschiede der Kunst nach Stoff und Form" ungefähr Kapitel 2 und 3 des Griechischen umfaßt, Kapitel 3 mit der Ueberschrift: „Die Entstehungsgründe der Poesie und einige Arten derselben" den Kapiteln 4 und 5 bei Aristoteles entspricht, Kapitel 4 mit der Ueberschrift: „Definitionen der Tragödie, und Zahl und Beschaffenheit ihrer Theile" sich mit Kapitel 6 in der Ursprache deckt, Kapitel 5 mit der nicht ganz korrekten Ueberschrift: „Die Beschaffenheit der Theile der „Tragödie" die Kapitel 7—11 bei Aristoteles, Kapitel 6 mit der Ueberschrift: „Die Anzahl der Theile der Tragödie und ihre Wirkung. Charaktere, Erkennung, Episoden, Verknüpfung und Lösung. Vier Arten der Tragödie, die Sentenz" die Kapitel 12—19 bei Aristoteles und schließlich Kapitel 7 mit der Ueberschrift: „Von der poetischen Sprache, ihren Theilen und Vorzüglichkeit. Das heroische Epos, die Anklagen gegen die Poesie, ihre Abwehr" die Capitel 20—26 bei Aristoteles umfaßt.

Der Gang der arabischen Schrift schließt sich ziemlich treu demjenigen des uns erhaltenen griechischen Originals an, lichtet verschiedene Stellen desselben, die für den arabischen Gebrauch zu fremdartig waren, übergeht namentlich Details

aus der griechischen Kunstgeschichte, verweilt bei anderen Stellen länger, und verschiebt öfter ihre Anordnung. So wie uns die lateinische Uebersetzung vorliegt, dürfte man an manchen Stellen auch sagen, Averroes oder seine Vorgänger hätten den griechischen Text verdreht.

Dagegen finden sich in dieser Averroes'schen Paraphrase oft Uebersetzungen und Auslegungen, Parallelen aus der arabischen Poesie, und einzelne Partien, die vielleicht als Bereicherung unserer Auffassung und Kenntniß der Aristotelischen Poetik angesehen werden können. Die hohe Achtung, welche Averroes vor dem gesetzgeberischen Geist des Aristoteles hatte, zeigen die Schlußworte:

„Du wirst aus dem, was wir hier geschrieben, leicht erkennen, daß Dasjenige, was unsere Araber von poetischen Regeln beobachtet haben, in Anbetracht dessen, was Aristoteles in diesem Buch und in der Rhetorik geschrieben, etwas sehr Weniges ist, wie Alfarabi sagte. Es wird Dir nicht entgehen, auf welche Weise auch jenes Wenige auf Dieses zurückgeführt werden könne, und daß, was die Griechen darüber gesagt, richtiger gesagt ist, als was auf andere Weise darüber verlautbart wurde. Und Gott ꝛc. . . ."

Wir wollen nun kurz der Parallele nach-

gehen, die Averroes beständig zwischen griechischer und arabischer Kunstübung zieht.

Es sind ungefähr dreißig Stellen, an denen Averroes den arabischen Kunstgebrauch mit dem der Griechen, und sehr zum Nachtheil seiner Landsleute und Zeitgenossen (denn an der Stelle der „Araber" treten oft: „Die Neuern" „unser Zeitalter" u. s. w.) vergleicht. Wir haben die Stelle am Schluß der Pharaphrase, welche die Araber in Kenntniß und Gebrauch der Kunstregeln gegen die Griechen sehr zurücksetzt, bereits angeführt. Specielleres, und zugleich etwas, was Averroes' philosophischen Scharfblick ziemlich hochstellen läßt, bietet folgende Hauptstelle (Cap. 2):

„Du wirst diese drei Stilgattungen (die idealistische, realistische und satirische) leicht in der arabischen Dichtung wiederfinden; obwohl, wie Alfarabi sagt, der größte Theil derselben der Sinnlichkeit angehört. Denn jene Gattung, die man die erotische nennt, macht die Menschen zu verbotenen und unheiligen Dingen geneigt. Darum sind Knaben von dieser Art von Gedichten abzumahnen, dagegen anzuleiten, daß sie jene Dichtungen gebrauchen, welche zu Tapferkeit und Ruhm führen. Denn die Araber mahnen in ihren Dichtungen nur zu diesen beiden Tugenden. Und auch diese behandeln sie nicht, um dazu anzuleiten, sondern nur aus Prahlerei. Dagegen ist jene

Dichtgattung, welche, wie gesagt, die getreue Nachahmung der Dinge und Uebereinstimmung sucht, bei ihnen sehr im Gebrauch, weswegen auch ihre Weisen sehr oft Thiere und Pflanzen beschreiben. Die Griechen jedoch bringen selten ein Gedicht hervor, in dem nicht zur Tugend angeleitet oder vom Laster abgeschreckt, oder irgend einen ausgezeichneten Charakter und Einsicht zu gewinnen, angerathen würde."

Der Gesichtspunkt, unter dem also Averroes die griechische Literatur im Vergleich mit der arabischen betrachtet und hochschätzt, ist derjenige des ethischen Gehalts. Die griechische Literatur ist ihm mit Recht durchweg eine Verkörperung des sittlichen Gedankens, wogegen ihm die einheimische Poesie als untergeordnetes Spiel erscheinen mußte. Zugleich ist ersichtlich, wie wesentlich philosophisch Averroes als Kunstkritiker verfahren ist.

Schätzt Averroes die griechische Literatur schon hoch wegen der Synthese des Gehalts und der Form, so stellt er auch nach der bloßen Formseite die griechische Poesie höher als die arabische. Abgesehen davon, daß die arabische Poesie die dramatische Bühnen- und die bestimmte metrische Form (Cap. 6) nicht kennt, hat sie nach Averroes auch nicht die schöne Geschlossenheit und den pragmatischen Aufbau der Form, ist

dagegen — hier ist Averroes gerecht — reich an lebendigen Schilderungen, Episoden, Glanz der Phantasie und Sprache, wenn sie auch überall dem schönen Maß und der Proportion des Griechenthums nicht gleich kömmt.

Unter all den Parallelen, die Averroes zwischen griechischer und morgenländischer Kunstübung zieht, frappirt besonders die Aufzeigung von Stoffen aus der „Geschichte des Gesetzes", die sich zur tragischen Behandlung eigneten, wie die Erzählung von „Joseph und seinen Brüdern"; so wäre auch die Erzählung, wie „Abraham seinen Sohn opfern sollte," sehr geeignet, die tragische Furcht hervorzubringen.

Wenden wir uns schließlich zu dem, was nach allen diesen Abwägungen und Scheidungen für die Kenntniß der rein Aristotelischen Gedanken zurückbleibt; so sehen wir auch hier denselben eine eigenthümliche Zuspitzung gegeben, welche in dem Charakter des Averroes begründet ist.

Mit großer Consequenz führt Averroes den ethischen Grundgedanken der griechischen Kunstübung durch seine ganze Paraphrase hindurch, die er mit den denkwürdigen Worten, anders als Aristoteles, eröffnet:

„Alle Poesie und jede poetische Erzählung gehört den zwei Gattungen des Lobes oder

Tadels an, die sich auf freiwillige Handlungen beziehen."

Der ethische Zweck — nicht blos die ethische Grundlage — der Kunst ist: „Einige zur Ausübung einer freiwilligen Handlung anzuspornen, oder von einer andern zurückzuhalten."

Die schwierige Stelle von der Reinigung der Leidenschaften findet bei Averroes eine sehr einfache, consequente und naturgemäße Auslegung. Die Tragödie ist nach ihm Darstellung großartiger Handlungen, die Mitleid und Furcht mit sich führen, damit durch diese erschütternden Affecte die Seele gereinigt und fähig werde, dem Beispiel der Tugend zu folgen.

Klarer kann dies nicht gesagt werden, und hat entschieden vor der psychologisch unhaltbaren Erklärung Lessings und Bernays', wonach der Zweck der Tragödie „Verwandlung von Mitleid und Furcht in tugendhafte Festigkeiten" oder „Erleichterung von schmerzhaften Seelenstimmungen" sein solle, den Vorzug.

Diese Auffassung von der Tragödie, deren aufregende und zugleich verklärende Kraft den Musterbildern der Tugend eine durch starke Erschütterungen eroberte Stätte weihen soll, kehrt durch das ganze Werk von Averroes wieder, und so sehr sich dies mit dem starken Nachdruck be-

gegnet, den Aristoteles selbst überall auf die tragischen Affecte: „Mitleid und Furcht" legt, so ist doch die letzte Consequenz davon erst bei Averroes ausgesprochen, und braucht dies dem Geist des Griechenthums und des Aristoteles nicht zu widersprechen.

Die berühmte Definition der Tragödie lautet demnach bei Averroes anders als im griechischen Urtext und stellt auch das Wesen der tragischen Musik, ein bei den Griechen mehr als heutzutage nothwendiges Requisit, in das, wie wir meinen, richtige Licht. Die Definition lautet (mit Weglassung zwischengestellter Erläuterungen:)

„Die Tragödie ist Darstellung einer ausgezeichneten, freiwilligen und abgeschlossenen Handlung von allgemeiner ethischer Bedeutung, durch welche Darstellung die Seele das richtige Gefühl empfängt, vermittelst in ihr entstandenen Mitleids und der Furcht. Die Darstellung wird bewirkt durch die Rede, welche rhythmisch und melodisch eingekleidet ist; daneben findet sich zum stärkeren Eindruck mündlicher Vortrag, Geberden- und Mienenspiel."

Gleich auf diese ebenso klare, wie bedeutsame Auseinandersetzung folgt über die Musik:

„Der Gebrauch der Musik bereitet die Seele vor zur Aufnahme des

darzustellenden Gegenstandes, gleichsam als wäre die Musik im Stande, der Seele jene Beschaffenheit zu leihen, welche mit dem darzustellenden Gegenstand übereinstimmt. Danach wechselt die melodische Composition mit dumpfem oder hellem Charakter."

Aehnlich wie diese Stelle tragen noch andere zum leichteren Verständniß des Aristotelischen Gedankenganges bei; manches Merkwürdige in Bezug auf die Theorie des Lustspiels, der Epopöe, Tropen und Figuren wird sich hier finden lassen.

Merkwürdig sind z. B. in dem letzten Capitel, wo zwischen Epos und Drama ein Vergleich angestellt wird, die Worte des Averroes, die entweder auf einem Mißverständniß beruhen oder die unausgesprochene Consequenz Aristotelischer Gedanken ziehen, mit einer modernen Wendung:

„Das Epos ist keine Nachahmung von Handlungen, sondern der Zeiten, in denen jene Handlungen vor sich gegangen sind. Es werden dadurch Zustände früherer Zeiten in Vergleich mit denen späterer gebracht, und ebenso spätere Reiche und Tage dahin übertragen."

Die Seele der Dichtung.

Zu Kap. 17.

Es thut uns fast leid, über die wichtigsten Gegenstände der Poesie nur so leichten Fußes hinweggehen zu müssen. Doch wir wollen uns vor Wiederholungen hüten und in der Theorie des griechischen Dramas, die wir bei günstiger Gelegenheit behandeln werden, ist All und Jedes aufgehoben, was überhaupt als Element griechischer Poesie gelten kann.

Dennoch können wir nicht umhin, schon hier auf die eminente Wichtigkeit hinzuweisen, welche Aristoteles neben der Form vorzugsweise dem Gehalt der Poesie beilegt.

Der feine ästhetische Sinn des Aristoteles bekundet sich gewiß im höchsten Grade, wenn er bis in das letzte Element der Poesie, in den Wohllaut der Silben, auf die wundersame Kraft der Rythmen zurückgeht, wenn er den einzelnen Ausdruck, das Wort nach seinem Schönheitsgehalt analysirt, wenn er die Bilder, Metaphern, Gleichnisse und Uebertragungen jeder Art detaillirt und

sie je nach den Gattungen der Dichtkunst anempfiehlt. Wer so genaue Regeln über die Technik der schönen Künste zu geben weiß, wie Aristoteles, der ist gewiß mehr als Dilettant, mehr als abstrakter Philosoph, er ist der geborene Gesetzgeber der Aesthetik.

Aber bei alledem, daß Aristoteles so viel feinen Sinn in Bezug auf die Schönheit der Erscheinung im Kunstwerke bekundet, verläßt ihn doch keinen Augenblick das Bewußtsein, daß die Kunst neben der Form auch einen Inhalt haben muß, daß die Form wohl die Sinne kaptiviren und das Gemüth stimmen kann, daß aber zur Erfüllung des Gemüths noch ganz andere Faktoren gehören.

Die Seele der Dichtung ist nach Aristoteles die Darstellung des Lebens vom Mittelpunkt des menschlichen Gemüths aus. Zum Dichter ist es nicht genug, daß er schöne Verse produziren, eine Fabel in Szenen kleiden könne, er muß auch die Gesetze des Lebens, die intimen Beziehungen zwischen unserem Wollen und Werden, unserem Wirken und unserem Geschick zu enthüllen, den Kampf des Menschen um das Glück zu enthüllen wissen. Denn in der Glückseligkeit wurzelt die ganze Lebensphilosophie des Aristoteles und so kann ihm auch die Poesie nur ein Spiegelbild

dessen sein, wie die Menschheit im Kampf nach Glückseligkeit siegt oder untergeht.

Die Lücken, welche die „Poetik" des Aristoteles in der Beleuchtung dieser Partie aufweist, lassen sich am allerleichtesten ausfüllen. Sowie die Kunst des poetischen Ausdrucks eigentlich in der „Rhetorik" auseinandergesetzt wird, so wie über Harmonie und Rhythmus das Meiste in der „Politik" des Aristoteles zu finden ist, so ergänzt sich die „Poetik" in den obigen Beziehungen am Besten in der Ethik und Psychologie des Aristoteles.

Wer die Ethik und Psychologie des Aristoteles nicht kennt, der wird auch seine „Poetik" nie ganz begreifen. Und diese Ethik ist nicht nur in den ethischen, sondern auch in den politischen Schriften des Aristoteles zu suchen, und seine Psychologie ist wiederum nicht in der so betitelten Schrift des Aristoteles, sondern eben auch nur in der „Rhetorik", „Ethik" und „Politik" zu suchen.

Es würde sich lohnen, die Psychologie des Aristoteles aus allen diesen versteckten und zerstreuten Stellen als ein ganz neues Werk desselben zusammenzustellen. Es würde sich da ein selbst für die moderne Literatur noch ungehobener Schatz zeigen, ein Fund, mittelst dessen man vielleicht unserer modernen Psychologie eine ganz neue Richtung geben könnte.

Die Kenntniß des menschlichen Charakters, die Erkenntniß der Gesetze der Gefühlswelt: das ist das Wesen der aristotelischen Psychologie. Beim Hellenen spitzte sich Alles auf das Handeln, auf den Charakter zu, darum ist auch die aristotelische Psychologie vorzugsweise von diesem Geiste imprägnirt.

Welche Wichtigkeit aber für den dramatischen Dichter gerade die Einsicht in die Elemente und Triebfedern des Charakters hat, brauchen wir wohl nicht auseinanderſetzen.

Und darum glauben wir schon kein vergebliches Werk gethan zu haben, wenn wir unsere Dramatiker immer und immer wieder auf das Studium der Alten, darunter des noch zu wenig gekannten, den griechischen Geist beinahe universell zusammenfassenden Aristoteles verweisen.

Dichtkunst des Aristoteles.

Inhaltsverzeichniss
des
Ersten Bandes.

Seite

Vorwort 5
Bibliographisches 20

Einleitung.

Erstes Kapitel. Die Urhandschrift der „Poetik" 25
Zweites Kapitel. Der aristotelische Geist . 33
Drittes Kapitel. Der Torso der „Poetik" . 38

Erstes Buch.

Wesen der Kunst und Poesie.

Viertes Kapitel. Die Kunst als „Mimesis" . 49
Fünftes Kapitel. Die „Mimesis" und die Wahrheit 55
Sechstes Kapitel. Die „Mimesis" und das „Schöne" 61
Siebentes Kapitel. Die Eintheilung der Künste 67
Achtes Kapitel. Geschichtliche Uebergänge . 74
Neuntes Kapitel. Der Dichtergeist . . . 85

Seite

Zehntes Kapitel. Zwecke der Kunst. Die wahre Welt 95
Elftes Kapitel. Zweiter Kunstzweck. Die Erheiterung 99
Zwölftes Kapitel. Die Versöhnung . . 103

Zweites Buch.

A. Tondichtung

Dreizehntes Kapitel. Die antike Musik . . 109
Vierzehntes Kapitel. Flöten- und Saitenspiel 118
Fünfzehntes Kapitel. Satirische Dichtung . 132

B. Wortdichtung.

Sechzehntes Kapitel. Das Heldengedicht . . 136
Siebzehntes Kapitel. Die epische Komposition 140
Achtzehntes Kapitel. Das komische Epos . 150
Neunzehntes Kapitel. Mittelgattungen . . 155

Anmerkungen und Nachträge.

Lessings Stil 161
Die Bibliothek des Aristoteles . . . 165
Geist der Logik 169
Die arabische „Poetik" 173
Die Seele der Dichtung 185

Samuel Lilahy

Buchhandlung

Budapeſt, Waitznergaſſe Nr. 9.

Wir empfehlen ferner folgende Werke, die durch uns zu beziehen ſind:

1. **Die Katharſis des Ariſtoteles.** Aeſthetiſch-kritiſche Abhandlung von Dr. Adolf Silberſtein. Leipzig, Rhode, 1867.
2. **Rudolf Gottſchall.** Fünfundzwanzig Jahre einer Dichterlaufbahn. Studie zur Literatur der Gegenwart. Von Dr. Adolf Silberſtein. Leipzig, Rhode, 1868.
3. **Dramaturgiſche Blätter.** Herausgegeben von Dr. Adolf Silberſtein. I. und II. Jahrgang. 1869 und 1870 bei M. G. Priber. Leipzig.
4. **Philoſophiſche Briefe an eine Frau.** Von Dr. Adolf Silberſtein. Budapeſt, Wien und Leipzig 1873.
5. **Bölcsészeti levelek egy barátnőmhöz.** Irta Dr. Silberstein Adolf. Budapest 1873.

Demnächſt erſcheint:

Aristoteles költészeti rendszere. Előadja Dr. Silberstein Adolf. Első kötet.

Die Verlagsbuchhandlung von

Samuel Lilahy.

Samuel Zilahy
Buchhandlung.
Budapest, Waitznergasse Nr. 9.

Zur Anzeige.

Der zweite Band der „Dichtkunst des Aristoteles" erscheint demnächst in deutscher und ungarischer Ausgabe.

Inhalt des zweiten Bandes: III. Buch C. Die handelnde Dichtung. A. Wesen des Dramas. Das Drama und das Epos. — Das Leben und die Nachahmung. — Die Bühne. — Gattungen des Dramas. — Der Zweck. B. Die Tragödie. — Das Schicksal. — Die Leidenschaften. — Die Katharsis. — Die Bestandtheile. — Die Fabel (Bau, Verschiedenheiten, Zweck.) Charaktere (Ethos, Pathos, Weltanschauung.) Aeußere Darstellung (Sprache, Musik, Schauspielkunst. — Die Technik. C. Die Komödie. — Das Lächerliche. — Die Arten der Komödie. — Die Mittelgattungen. — Anhang: Poesie und Prosa. — Die poetische Licenz. — Die Theorie der Dichtkunst. — Anmerkungen. — Register. — Terminologie des Aristoteles.

Die Verlagsbuchhandlung von
Samuel Zilahy.

M. Deutsch'sche art. Anstalt. Budapest.

NOV 9 1891